

A Máquina de Os Lusíadas

José Miguel Fuschini Bizarro Ferreira de Abreu

**Dissertação de Mestrado em
Estudos Portugueses**

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública

Novembro, 2017

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Luiz Fagundes Duarte.

Teresa, Lourdes, Kitty, José, Inês e Margarida.

Aqui vive a materialização de uma memória.

Os Lusíadas levam-me a um lugar no tempo em que me não conhecia, onde quando Teresa me ensinava a trautear. Teresa, com quem fui falando no percurso deste escrito, perguntando o que pensava dos versos e das vozes a eles dedicadas. Nada escutei como resposta e as perguntas, sabia-o, não eram só minhas. Talvez seja assim, a constante procura de não haver silêncio. Talvez um dia uma das folhas rasgadas voe e aí descubra ter sido Teresa a apontar-me aquelas seis estrofes e com elas o segredo do poema se veja finalmente assinalado. Talvez nesse dia seja só o vento e ainda assim nele encontrarei em Teresa quem o sopra. Muito grato pelas conversas, as quais sei não ter tido sozinho.

À minha irmã o meu muito obrigado pelos seus afectos quase *gânicos*. Sem ela jamais me teria sido dada a percepção de algum entendimento acerca do valor dos afectos recobertos, que manipulados se dão ao simular da inexistência. Vasco da Gama d'*Os Lusíadas* é onde a leio.

À minha mãe e ao meu pai, a minha sincera e eterna dívida, pela persistência com que foram dizendo, pela vida fora, que avançasse, bem como pelo firme credo no meu diário melhorar.

Às minhas Professoras de português, bem como a todos os que de algumas formas contribuíram para a minha formação enquanto estudante e, em tudo relacionado, enquanto indivíduo.

O meu honesto agradecimento a Margarida pela sua presença na minha vida durante este ano. Só perante a sua turbulência o mar d'*Os Lusíadas* se me aparentava uma piscina de águas claras no roçar da transparência.

Ao poema, a minha infinda gratidão, pela sensação prestada de que conversámos, sonhámos juntos, discutimos, fomos embora — regressei sozinho — e, creio sempiterno, pelo sentimento desenvolvido de uma agora sempre distante amizade.

Às obras consultadas, das quais destaco os grandes papéis de Jorge de Sena e de António José Saraiva, sem os quais este escrito não seria possível e aos quais muito devo da procura interior desta dissertação.

Finalmente, ao Professor Doutor Luiz Fagundes Duarte.

Por me ter ensinado que não se guia a 200km/h dentro duma localidade plena de casas como era o mundo d'*Os Lusíadas*. Por me alertado para o facto de se não percorrerem 17.678,41 km (203h 28min — o caminho de Portugal à Índia, de carro), em meia hora e que melhor seria interligar conteúdos, evitando fazer deste espaço um depósito deles, para que se não tornasse, e passo a citar, *maior o ruído do que a melodia*. Pela constante preocupação demonstrada e pela incansável ajuda. Por se não ter limitado a fazer o seu caminho enquanto orientador e ter feito comigo o meu percurso de investigação e escrita. Por me ter dito e consequentemente feito acreditar, há um ano, quando eu pensava não partir para o encerrar deste ciclo, que eu poderia vir a ter algo com valor a dizer. Ao Professor Luiz, para além de todo o apoio prestado na redacção e correcção, no debater das ideias e rever dos caminhos seguidos, nas conversas, nos ensinamentos, no acompanhamento em todas as questões que me foram surgindo e no regresso a todo este processo, com sucessivas repetições —, o meu muito profundo obrigado, pois que sem ele este escrito não existia e, mais do que isso, eu seria hoje menos.

[RESUMO]

Focada na Máquina do Mundo d' *Os Lusíadas* (X), a presente dissertação persegue o propósito de entender de que forma, através dela, se alcança o conhecimento, feito resumo, do poema. Assim, partindo da sua análise e da sua recolocação no devido espaço, chegar-se-á, a partir dela, ao significado profundo do poema, com a conclusão de que ela é o esclarecimento das personagens que para ela caminharam, das que com e por ela se ausentaram e do lugar onde o poema se veria chegado, terminando, e afinal não chegara. Sobre este caminho traçado, colocar-se-á a Máquina do Mundo, parte do poema destinada a ver o seu resultado, ao serviço de um escrito que pretende, não somente analisar esse simultâneo desfecho e retrospecção, mas, a partir deles, procurar o rumo que a eles conduziria.

PALAVRAS-CHAVE: Máquina do Mundo, conhecimento, resumo, personagens, desfecho, retrospecção.

[ABSTRACT]

Focused on the *Máquina do Mundo* (*Os Lusíadas*, X) this dissertation follows the purpose of understanding in what way, through it, is reached the knowledge, transformed by it into the summary of the poem. Thus, following its analysis and by replacing it into the deserved space, through it, we'll move towards to the inner meaning of the poem, concluding that it represents the understanding of the characters who walked to it, of those than with, and by it were found absent and the place where the poem would have arrived, finding its ending, and after all it had not arrived. On this path traced, it will be placed the *Máquina do Mundo*, part of the poem dedicated to see its outcome, to the service of a text which desires, not only analyze its simultaneous final and retrospection, but also, coming out of them, scrutinize the course that would have leaded to them.

KEYWORDS: *Máquina do Mundo*, knowledge, summary, characters, outcome, retrospection.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
A MÁQUINA DO MUNDO.....	5
1. SUBVERSÃO HIERÁRQUICA	19
2. TÉTHIS E VASCO DA GAMA: DO MAR AO POEMA	49
3. O GLOBO: A FORMA E O CONTEÚDO	74
CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106
FIGURA 1	110

Man is a tool in the hands
of the Great God Almighty
And they gave him command
of a nuclear submarine
And sent him back in search of
The Garden of Eden

Roger Waters

INTRODUÇÃO

semper ad euentum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit, et quæ
desperat tractata nitescere posse relinquit,
atque ita mentitur, sic ueris falsa remiscet,
primo ne medium, medio ne discrepet inum

Horácio, *Ars Poetica* : 148-152

Partindo deste conceito horaciano, far-se-á coincidir o início da perspectiva dissertante com o meio da acção do poema: *in media res*. Nem partida nem regresso, mas no último e preciso ponto entre um e o outro, a Máquina do Mundo.

Indo além de todo o poema para que nela se comece (Canto X), com o credo de que nela reside a acção regedora e a orientação necessárias para compreensão do mundo d'*Os Lusíadas*, está a assumir-se ser a Máquina do Mundo aquilo que nesse poema, por ela feito globo, mais importa. Assim sendo, dela se caminhará para *Os Lusíadas* e não o inverso.

A Máquina do Mundo, tem sido, no percorrer dos estudos acerca do poema *Os Lusíadas*, crê-se, passivamente considerada, considerada juntamente a, ou no interior de, e nunca dissociada, em virtude própria, com valor inferido a partir dela e não dela como contínua a.

Nessa medida, na exclusiva parte a que comumente se chamaria capítulo, debater-se-á o escrito com A Máquina do Mundo. Nesse espaço, ela será destacadamente considerada e divulgada contrariamente à maioria dos pareceres da sua leitura derivados, como um episódio por si só e aquele que mais importa ao poema, por ser o próprio poema já imóvel em retrospecção, para daí facultar o seu significado *post factum*.

No entanto, para que se o faça, será primeiro necessário proceder-se à deslocação da ilha de Vénus (local pelo qual ela não tem existido por si só) para o lugar e significado que, julga-se, verdadeiramente lhe pertence.

Primeiramente remetida para um espaço só seu, procurar-se-á depois contemplar o seu significado para o poema. Aquilo que por si só traduz — o conhecimento — e de que forma é a Máquina do Mundo o culminar de uma exposição de conhecimentos que para si anteriormente caminhavam, sem, contudo, o saber.

Na parte primeira dela proveniente — Subversão hierárquica —, ter-se-á em consideração, não já a Máquina do Mundo por si só significativa, não a sua correlação com um espaço e significados só seus e por isso só por si transmissíveis, mas o que ela traduz enquanto resultado dos dez cantos que afinal iam à sua descoberta, sendo que ela a eles regressa — saindo-se dela enquanto desenlace, encontrar-se-á por ela, no poema, a construção do amplo contexto que edificara. *Ipsa facto*, começar-se-á a contemplar de que forma ela é uma subversão anunciada e de que forma ela não inventa nada a um poema, somente colocando visíveis os dados nele e por ele adulterados.

O percurso desta parte passará por, através de um poema inicialmente agudamente hierarquizado (com a entidade régia elevada), percorrer o gradual caminho por ele sugerido, ido desde reis (Canto III-IV), passando por nobres por linhagem (Canto VI), até à nobreza atribuída em função do mérito, na imagem dos feitos de governadores e vice-reis (Canto IX-X) e daí rumado à sua solução poética para responder à necessidade de heróis no fabrico duma epopeia. Com os reis em desaparecimento, o valor das terras será também vetado ao insucesso, de que a Índia é a máxima expressão, restando apenas as personagens que encarnam os valores imperiais de conquista e que sentem essas terras, Vénus e Baco.

No entanto, não ficará o escrito indiferente ao facto e à forma como o poema regressa da Máquina do Mundo, ou seja, ao desencorajar da subversão que fora architectando.

Na medida em que desaparece a terra em detrimento do mar, os heróis em detrimento dos vassalos e a Índia vai perdendo o seu valor, chega-se a Vasco da Gama e a Téthis, sendo o primeiro a figura máxima do intuito de ultrapassar a hierarquia que o continha e a segunda a voz sobre a qual essa intenção se torna uma realidade executada. Destarte se redescobrirá a entrada já descoberta pelo índice, Téthis e Vasco da Gama: Do mar ao

poema. Explicar-se-á quem é Téthys e sobre que desígnios age, pois que o poema abrange duas Téthys com dois desígnios muito diferentes, até opostos.

Seguidamente, apresentar-se-á a ponte pela qual se chegará de Téthys até Vasco da Gama, só possível, tal como a própria existência de Gama, na e com a Máquina do Mundo. Daí em diante, nesse espaço da dissertação, não mais se sairá de Gama e através dele se chegará à ideia de que este é a Máquina do Mundo, na medida em que essa representa a memória de si enquanto uma acção que tivera e não sabia ter protagonizado, bem como o consumir da expressão que o tornara superior aquilo que o poema viria cantar e, através dele, se foi dedicando a calar. Para dele extrair o seu significado no poema, recorrer-se-á ao frontispício da 1.^a edição, que contemplará também a parte subsequente.

Através das expressões e visões, pela personagem Vasco da Gama proferidas, dar-se-á o seguimento a uma não Índia, pela Máquina do Mundo concebida e, afinal, com pistas em Gama agrupadas no decorrer do poema, concluindo-se que ele é o objecto sobre o qual se vão dando as incisões dessa já afirmada subversão hierárquica.

Com base nessa hierarquia estipulada e debatida, aludir-se-á à construção da personagem Gama, ao invés duma existência inscrita e convicta, com a acompanhada explicação do motivo pelo qual até, sobre e na Índia, ele não poderia existir mediante pressupostos do *ser* (-se), fomentando descon siderações e considerações às quais este escrito não ficará indiferente, no credo de que ambas (de um lado e do outro) incorrem em exagero, achincalhando-o ou divinizando-o.

Rumado na busca de um desfecho (sempre conexo à Máquina do Mundo), ver-se-á nunca concretizado, surgirá no horizonte de quem escreve, um globo expressivo dessa Máquina: O Globo: a forma e o conteúdo. Relativamente à sua forma, comentar-se-á porque não pode ser ela a forma de todo o poema, somente a forma do resultado da sua acção narrativa, por ser estática. Apresentar-se-ão argumentos para sustentar a ideia de que o poema, no seu interior, contém uma terra móvel que este globo, assente no sistema geocêntrico de Ptolomeu, não poderia conceber, porque essa terra fora movida por Baco e em maior detalhe pela figura de Vénus, quem, ao contrário do que muito se tem escrito, conserva no poema o seu valor celestial como prova da intersecção do celestial no elementar.

Daqui se depreenderá a emergência de uma *outra Máquina do Mundo* que contemple a acção a que no globo é possível chegar (embora *in absentia*), por onde advirá

Adamastor, a prova irrefutável de que este globo, enquanto forma e resumo do poema, só sintetiza o seu fruto, jamais a causa. Através de Adamastor, ver-se-á o escrito chegando a Vénus e a Baco, distanciados da Máquina do Mundo e eles mesmos as razões fundamentais pelas quais o globo que se propõe contê-la não pode abranger, a não ser ignorando-os, os grandes movimentos do poema e sim somente onde estes movimentos ancoraram. A partir desses deuses, explicar-se-á o interior do *Globo* como própria explicação dada a Gama acerca da função dos deuses pagãos no poema. Assim se chegará ao interior do significado daqueles para o poema, com a conclusão de que não são apenas eles uma primeira causa de um deus cristão, que objectivamente não existe, como são eles as divindades reais que descredibilizam a ideia de que há no poema um *maravilhoso pagão*, porque são os movimentos de uma coluna imprescindível do templo, a Máquina do Mundo, que sem eles não poderia existir, porque não teria quem a tivesse construído.

A MÁQUINA DO MUNDO

As considerações à visão da Máquina do Mundo têm representado, no universo de leituras do poema *Os Lusíadas*, um dos caminhos traçados pelos passos da ilha de Vénus. Os navegadores desembarcariam naquela ilha aparentemente sem lugar no mapa, onde, recebidos por Téthis e as ninfas ao serviço de Vénus, numa aura *dionisiaca*, prazerosamente lhes possuiriam o corpo: beber-se-ia, comer-se-ia e ouvir-se-ia um discurso heróico, sendo-lhes oferecida, no seguimento interno dessa mesma ilha, a visão da Máquina do Mundo. O prémio concedido aos navegadores seria a Ilha de Vénus, onde a Máquina do Mundo não mais do que a um dos três outeiros corresponderia, constituindo os três, em uníssono, uma bonificação real e heróica em virtude da descoberta do caminho marítimo para a Índia, fosse ela referente a um herói ou a um povo inteiro, sob o constante desígnio régio.

Crê-se, todavia, não existir uma relação espacial e significativa interiorizada entre a Máquina do Mundo e a ilha de Vénus, estando, embora à partida mais estranhamente se nos pareça, porque toda imaginada, a ilha de Vénus relacionada com o desenvolvimento pautado de um contínuo à acção narrativa do poema, sendo a Máquina do Mundo exterior a ela e, por conseguinte, ao poema.

A ilha de Vénus surge geograficamente constituída por três outeiros, sendo o primeiro aquele por onde Téthis, de mão dada, guia o Gama «Pera o cume de um monte alto, e divino» (IX, 87)¹. Ali, através de seduções e jogos amorosos, concretizar-se-ia, através do ímpeto sexual, o estabelecimento de um parentesco familiar entre o Rei e uma divindade, por «dote aparelhado» (I, 16). O «dote» deste monte, porque elevado, estipularia o alicerçar de um «alto Imperio» (I, 8) desde o princípio prometido, em que os seus obreiros não seriam mais do que a ponte utilitária até e para ele.

¹ CAMÕES, Luis de (1572). *Os Lusíadas*. Edição fac-similada. Lisboa: A Bela e o Monstro Edições, 2013. As citações seguintes referem-se a esta edição.

Porém, na avaliação a este espaço envolvente, consagra-a o poema como «immortalidades que fingia / A antiguidade» (IX, 90). A companhia «Das Nímphas que ham de ter eternamente» (X, 143), «Aas eternas esposas, e fermosas, / Que coroas vos tecem gloriosas» (X, 142), são o fito à valorização régia e por isso alusiva à acção narrativa prometida desde logo na *Propositio*.

Subindo ao segundo monte, encontra-se um banquete. No seu cerne, um canto de feitos heróicos em guerras no Oriente, imprescindível à fixação do Império, toma lugar. Ainda que não tão diferente da «sanguinosa guerra» (III, 5) titular em três cantos de exposição histórica, assente na concepção de Cruzada ulteriormente (no segundo monte) mobilizada até ao Oriente, neste canto, apontam-se heróis e não reis como a primeira causa para a determinação do império.

Não obstante a incessante (a)firmação de um império português no Oriente, o segundo outeiro atribui-a, ainda que de um modo ocultamente intrínseco — porque canalizada através de belos adornos prazenteiros comuns ao primeiro outeiro — ao serviço prestado por camadas inferiores da hierarquia social.

Como idealizar serem estes dois outeiros partituras de «uma utopia por direito próprio, o lugar onde culminam desejos e aspirações que se encontram disseminados ao longo do poema» (Rebelo, 2012, p. 70), se são eles a disseminação de um Império jurado, desde a proposta ao canto por cantar, até à sua proliferação em direcção ao Oriente?

Declarando-se *a utopia*, nas palavras de Jorge de Sena, como «toda e qualquer proposta crítica, e em geral sempre alegórica, ou em que a realidade pode ser apresentada como contraste do que “deveria ser”» (Sena, 1982 p. 370), uma relação sexual consignativa de um vínculo a um rei, já no primeiro canto anunciada, bem como um canto de feitos guerreiros à semelhança das guerras nos terceiro e quarto canto propagados, seriam uma realidade prosseguida em nada destoante.

Ademais, esta ilha denota, no seu interior, uma recriação imagética imitativa de uma outra realidade e não o seu contraste. *Id est*, a ilha de Vénus, não-utópica, por estar fundamentada sobre premissas no poema já existentes, mediante elas, em nada díspar, representa poeticamente (alumiar-se-ão imediatamente na dianteira estas considerações) uma realidade histórica pelo poema expressa como insuficiente.

Precisamente antes do desembarque na Índia firma o poema:

Não cos manjares novos e exquisitos,
Não cos passeos molles e ouciosos,
Não cos varios deleites e infinitos
Que afeminão os peitos generosos:

[VI, 96]

Em similar retórica anafórica: não se referirá esta metade da oitava, nos dois primeiros versos, ao segundo cume da ilha? Manjares em que se banquetearam os navegadores tinham tido lugar em outras terras onde se aportara, embora nenhum deles tenha sido co-participado por ninfas, insinuando-se assim a novidade que, sendo-a, é apuradamente distinta. Os passos idos até ao segundo outeiro da ilha de Vénus são designados como «conformes» e «contentes» (Cf. X, 2), invariáveis perante a dupla adjectivação adjacente a «molles e ouciosos».

Não consistirão, porventura, os dois segundos versos, no corpo generoso de Gama dado ao sexo, para que no primeiro monte arrogasse a infinidade para o rei?

Que o Poeta coloque esta estância precisamente entre a visão da Índia e o contacto físico com ela, é um dado imperioso para a compreensão da ilha de Vénus. Mais do que a fontes remontantes à Antiguidade Clássica, sobre as quais essa ilha recuperaria construtivamente uma série de lugares-comuns, ela, na sua fundação, retrocede ao interior do próprio poema e retrata-se como uma extensão de, architectada à semelhança de, uma Índia inexistente, instituindo, em relação a essa Índia, uma forma de existir e estar *ipsis litteris* :

- A Índia é descrita por ter «arvoredos deleitosos» (VII, 50) e a ilha por «Arvoredo gentil» (IX, 55);
- A Índia vive das «cores a fermosa diferença» (VII, 43), sendo que a ilha corresponde ao canto mais colorido, «Ornada desmaltado e verde arreio» (IX, 21), composta por «verde prado» (IX, 36) e «Claras fontes» (IX, 54), envolvendo «no fruíto lindo / A cor» (IX, 56), «os pesos amarellós» (IX, 56), as «porpureas na pintura» (IX, 58), «a rubicunda / Cor» (IX, 59), os «caxos roxos» (IX, 59), «aas flores cor a bella Aurora» (IX, 61), umas «violas da cor dos amadores, / O Lirio roxo» e «verdes ramos varias cores» (IX, 68);

- Na Índia «hũa rica fabrica se erguia» (VII, 46), tal como, parafrasticamente, na ilha de Vénus, «hũa rica fabrica se erguia» (IX, 87), suscitando a ideia de que a Índia fora fabricada pela História de Portugal, sendo parte rica (ainda assim meramente *parte*) dela e a ilha de Vénus fabricada por uma Índia histórica, numa relação de suserania em que a Índia, revelada (aqui ainda por revelar) como mínima, seria desenvolvida por uma outra semelhante que melhormente a pudesse prestigiar, porque fora dela enquanto histórica, procurara-a através da poesia;
- Se na Índia reina um «Amor nefando» (VII, 53), na ilha o amor permanente é, também ele, um «amor nefando» (IX, 34), ocasionando o sentido de que a segunda se apropria da primeira, (re) produzindo-a;
- Curiosamente, a complementar estas evidentes aproximações, os vocábulos «ínsula» e «indústria» ocorrem somente na Índia (Cf. VII, 19; VIII, 29) e na ilha de Vénus (Cf. IX, 21; IX, 71), respectivamente, o que sugere que a Índia existe em duplicado e a ilha de Vénus consiste e coexiste na e como a sua duplicação, anunciando-se a Índia como uma ilha ou até como a ilha de Vénus e a Ilha de Vénus, aparentemente concebida para deleite, adquiridora de um estatuto funcional (indústria).
- Nesta linha de pensamento, a primeira visão reportada acerca do avistar da Índia (aquilo que a introduz) são uns outeiros (Cf. VI, 92). É provável, por ser através de Vénus, aquela que por amor — serenando os tempestuosos ventos mitológicos (Cf. VI, 91) instruídos por Baco coadjuvante com os deuses do mar (Cf. VI, 7-36) — conduz as naus à Índia (ficando, embora, o leitor com a inevitável ideia de que reversamente é a Índia levada até às naus), estar-se já, no momento em que se vislumbra a Índia, a lobrigar a ilha. A ilha surge depois de «imóvil» (IX, 53), tal como ficara a Índia depois de pacificados os ventos. Nasce como resultado da acção e sentimento amorosos desta deusa, como fora também a chegada à Índia. Oferece, em similitude à Índia, como primeira imagem de si, precisamente uns outeiros (Cf. IX, 54), o que a aponta como toda «industrial» e «fabricada» a partir da Índia, como o prédio desenhado na frente do prédio que se desenha, *a latere*. Desde os aproximáveis acontecimentos que as precedem, até à intérprete que às duas as oferece, conclusivamente, desde a primeira à última ramada, a ilha é manobrada

para que seja (sem o ser) uma Índia primitiva, aquela que sem gente pudesse, pelos portugueses, ser conquistável.

- Como congénito reforço, se «a flora da ilha dos Amores, no canto IX, é tipicamente portuguesa, como unanimemente o reconhecem os historiadores naturalistas» (Dias, 1981, p. 95) e a fauna *idem* (Cf. Dias, 1981, p. 97), assoma-se à ilha de Vénus, na sua essência, a reivindicação de uma Índia que pudesse ser naturalmente portuguesa, parte integrante do império português, leia-se.

À Ilha de Vénus, se se a leu como um prémio transformativo, como nota Maria Luísa de Castro Soares, onde «o povo português — será compensado com uma nova descoberta: A Ilha dos Amores². Esta, além de utopia, é o ultrapassamento do humano, libertação dos limites e condicionamentos do efémero» (Soares, 2007 p. 83), ou, então, se se a leu como o próprio afundar da pátria num lugar onde a liberdade e a promiscuidade se fundiriam em prol da indecência, como afirma Agostinho Macedo, «o exemplo de reforma de costumes que se deve dar ao Mundo, são as torpezas da Ilha de Venus» (Macedo, 1820, p. 203), fazendo d’*Os Lusíadas* uma barca levada por um mar sem terra à desnutrida maré-baixa das praias do desencanto.

Rebento de um pensamento «bem revolvido» (IX, 21), condizente à manipulação por arte de um local mapeável, para onde se iria e se, em fim, não fora, a ilha de Vénus, se não descobrindo, revela-se na oscilação das ondas (Cf. IX, 52) e hirta se ostenta (Cf. IX, 53) para o efeito de, recorrida de uma solução poética, atribuir à Índia resoluta resposta. As personagens na ilha activamente actantes (Vénus é actante, embora passiva, pensando-a, criando-a e movendo-a, privando-se de nela comparecer), apresentam-se «do doce amor vencidas» (IX, 50), incumbentes à recriação astuciosa de uma Índia his-

² Em momento algum se alegará ser esta ilha a «Ilha dos Amores» ou a «Ilha do Amor», como a ela sempre se reportam os estudos. As nomeações a ela referentes são: «Reino de cristal liquido, e manso» (IX, 19); «ínsula divina» (IX, 21); «Ilha, fresca, e bella» (IX, 51); «fermosa ilha alegre, e deleitosa» (IX, 54); «ilha de Venus» (IX, 95). Sendo todas as nomeações geradas por Vénus e a última delas a condensação de todas, optou-se por lhe chamar *ilha de Vénus*. Não exclusivamente por questões de nomenclatura como de Vénus se a designa. A palavra «amores» apresenta, no poema, dois sentidos: um trágico- dramático, pranteado por Inês de Castro (Cf. III, 132; III, 135) e por Adamastor (Cf. V, 52) e outro utilitário e ardiloso, vivente em Cúpidos (Cf. IX, 30; IX, 34), em Dione e em Vénus (Cf. VI, 91). Se dois no poema existem, a sua coerência dita que, ocorrendo apenas um deles na ilha, teria ela de ser do «amor» e não de «amores». Contudo, tem-se vindo a presenciar nela jamais um amor desenvolvido, mas, ao invés, uma realidade objectiva de transposição histórica, pelo que como de Vénus a ela se reportará.

tórica, por «artificiosa fermosura» (IX, 65), onde todas as coisas «por arte mais fermosas» (IX, 68) aos nautas se apresentam.

Como uma reedificação reparada ela não pode ser plena. À vista disto é Vénus, deusa celestial, quem no-la dá ao encontro, deixando a tradução de uma Índia que era aspiração sua, — enquanto parte inerente à História de Portugal — aos encargos de uma terrena versão sua denominada ninfa Téthys.

Abstendo-se, Vénus refuta nesse movimento a própria imortalidade da ilha. Mais inequívoca do que a imortalidade fingida levada a cabo pelo consórcio com as ninfas, é quando, no segundo outeiro se apresenta uma «fatal necessidade, / De quem ninguém se exime dos humanos», que os retira «do mundo e seus enganos» (X, 54). A aceção diferencial entre uma deusa celestial e os seus modos elementais assume-os como perecíveis, na alumiada expressão dirigida por um dos navegadores a uma das ninfas: «asi nunca o breve / Tempo fuja de tua fermosura» (IX, 79).

Na concepção da ilha como uma eversão encontra-se a caça (Cf. IX, 67), pela qual a utopia por excelência, o incomensurável regresso à *Idade do Ouro* ver-se-ia de âmago desfeito. O desmazelo dos tiros lançados pelo atrapalhado exército de Cupidos, pais de amores perturbados (Cf. IX, 34), o nefando (Cf. IX, 34), a culpa (Cf. IX, 35), a queda envolvente das ninfas e o amor vencedor (Cf. IX, 50), que por o ser contempla um vencido, são aspectos irrevogavelmente envolventes à criação desta ilha. Todavia, a sua recriação, exactamente por o ser, — não produção mimética da natureza, mas reprodução mimética de uma primeira apropriação humana da natureza —, não tenciona significar por si, não podendo ser os seus desígnios inferidos a partir de si, exclusivamente deduzíveis de um dado à ilha primeiramente exteriorizado e que esta, propositadamente, interiorizou. Nestes conformes, a ilha não poderia representar um lugar de torpes, derivado do facto de não ser local, jamais por não estar no mapa, mas por já ter no poema preciso lugar no mapa assinalado — descortinado por significação e não através da geografia, disciplina através da qual, no percorrer dos séculos, se a tentou apontar. Por ser à semelhança de, refere-se a, nunca si, ou em si.

«Algun repouso» (IX, 20), «algun deleite» e «algun descanso» (IX, 19). São estes os argumentos pragmáticos dos dois primeiros outeiros da ilha de Vénus, sendo que, constituída por três outeiros, ela não pode ser nunca considerada em conformidade. Os dois primeiros outeiros, sexo e refeição, representam uma configuração programática da

ilha de Vénus ao terceiro já desajustada. Não se a pode mencionar ou pensá-la sob um aspecto totalitário sem que se a desconstrua, exactamente porque ela é fragmentada e o sentido dos dois primeiros outeiros, ainda que diferentes, análogos, não abrange o terceiro outeiro.

No caminho até ao terceiro cume conhece-se um rumo diferencial. Os «paços radiantes» (X, 2) no monte anterior conducentes a um manjar desaparecem em detrimento de um «monte espesso» (X, 76), alcançado por passos transversalmente levados sobre «hum mato / Arduo, difficil, duro a humano trato» (X, 76).

Espesso tem no poema dupla definição. Aquando da batalha de Aljubarrota é dito: «Já pelo espesso ar, os estridentes» (IV, 31). Além de, através do sentido comum de peleja, demonstrar também a esfera perecedoura jamais retirada aos humanos ali a caminho (traduzida na possibilidade de morrer), sendo ar o elemento circundante, aponta o vocábulo não se estar já num ambiente terreno, onde possam assentar mesas de banquetes nem corpos uns sobre os outros, mas fora dele.

Na Índia dita o poema: «A terra he grossa em trato» (VII, 41). Não será o caminho *espesso* deste distinto outeiro a peroração de uma Índia e, disso oriundo, da ilha que a prolongara?

Tais alegações dirigem para o encontro do espaço onde é revelada a Máquina do Mundo. Esse espaço é o monte Olimpo e uma parte a norte dele. No concílio dos deuses, o céu é descrito como «cristalino», «fermoso», «luminoso» e «luzente» (Cf. I, 21-23). A Máquina do Mundo dá-se aos olhos dos navegadores num céu «onde um campo se esmaltava, / De Esmeraldas, Rubis» (X, 77), perto de um «claríssimo lume» (Cf. X, 77), presumindo o olhar «que divino chão pisava» (X, 77), onde se acercava um globo vindo do «ar». O ar, bem como os olhos que pisam o chão, são indicadores desta suspensão levada a cabo por um cume diferencial, tendente para norte do Monte Olimpo, no céu.

Curiosamente, o mar do segundo concílio divino é adjectivado como detentor de uma «transparente massa cristalina», ornado de «cristal» ou de «diamante» composto, «claro» e «radiante» (Cf. VI, 9), pelo que se acredita e se substanciará, ser o mar, senão o Olimpo elementar, caminho para o Olimpo etéreo, pois que em similitude a ele é descrito e, sendo a máquina encontrada após uma subida assente num caminho do elementar ao etéreo, o mar assumir-se-á como a manifestação física desse caminho. Se o céu e

o mar são, no poema, apresentados como puras mansões de cristal, o espaço onde é dada a Máquina do Mundo simboliza o resultado da experiência sobre os dois anteriores. Os dois espaços onde se ajuntam deuses são espaços de transparência, encontrados no espaço da Máquina do Mundo como resultado do trabalho do Homem (dos navegadores) mediante estes dois espaços — mar e céu —, a transparência cristalina depois de trabalhada, já observada enquanto colorida pedra preciosa. As adjectivações comuns (as já referidas e ainda aquelas que indicam estar-se perto do sol — «luzente», «radiante» e «claríssimo lume»), prestadas pelo poema para os espaços onde se dão o primeiro concílio de deuses (no céu), o segundo concílio divino (no mar) e o terceiro concílio (referente à Máquina do Mundo), síntese do mar levado até ao céu, quer isto dizer, dos navegadores chegados, através da sua experiência pelo mar, ao conhecimento dessa mesma experiência, observável a partir do céu, quando suficientemente distanciados, indicam-nos como acontecimentos em um só espaço e princípio (porque o primeiro concílio toma lugar no canto primeiro), meio (porque o segundo ajuntamento tem lugar no sexto canto) e fim (porque a Máquina do Mundo é dada no décimo e último canto) de um poema movimentado entre mar e céu e céu e mar, com as suas circunstâncias.

Daqui se reitera ser o céu a expressão alta de um mar, por sua vez parte do mesmo espaço etéreo: «Vimos as Ursas a pesar de Juno, / Banharemse nas agoas de Neptuno» (V, 15). Mar e céu, com os seus participantes, formam, por isso, uma dimensão vertical³ inegável da obra, cuja expressão de maior altitude é, porque o ponto objectivamente mais subido do poema, esta Máquina do Mundo.

Por tudo o até aqui argumentado, justifica-se o facto de, ao contrário do volume crítico camonista (Nabuco, 1872, p. 146; Ramalho, 1972, p. 21; Saraiva, 1972, p. 20; Sena, 1980, p. 78; Cirurgião, 1985, p. 306; Costa, 1990, p. 36; Macedo, 2012 p. 48; Matos, 2012, p. 41) — que tendencialmente tem lido, na estrutura do poema, a Máquina do Mundo apenas como um acontecimento desenvolvido no interior do episódio da ilha de Vénus — se considerar a Máquina do Mundo, por questões espaciais, e, como se aludirá imediatamente adiante, por significado, um episódio por si só e o que demais importa, sob este horizonte de expectativas, ao poema.

³ António José Saraiva já estabeleceu num estudo seu este conceito, aplicando-o à relação estabelecida entre os deuses e os homens: «O mundo dos deuses constitui uma espécie de tecto ou de abóbada num edifício que sem eles não teria verticalidade» (Saraiva, 1981, p. 56). Aos seus escritos se devem as indicações e aplicaremos esta estrutura vertical a tudo aquilo que se move no e movimenta o poema.

A Máquina do Mundo dialoga com as estrofes anteriormente especificadas, entre a vista e os contactos físicos em Calecute. Na negação aos dois primeiros outeiros, nelas se encontra um «buscar co seu forçoso braço» (VI, 97) como conjuntura para, por onde «se esclarece o entendimento» (VI, 99). A máquina é no poema o abarcar desse entendimento e esse entendimento o prémio do poema, já no primeiro outeiro intrometido: «o mundo está guardando / O premio la no fim bem merecido» (IX, 88).

Na medida em que a Máquina do Mundo é um objecto mobilizador do conhecimento, indicativa da sua dificuldade de apreensão, englobando uma esfera de palavras como «universal», «global», «cosmopolita», «ecuménico» e «totalizante», não será ela a verdadeira utopia d' *Os Lusíadas*, na consideração já citada de Jorge de Sena, em que ela se apresenta como o que *deveria ser*⁴, contrastante, por aparentemente inserida e depois retirada do seguimento de uma Índia mantida a imaginários seus, como uma proposta crítica à realidade de uma Índia, acrescentando-lhe a visão do mundo, em resposta?

O episódio da Máquina do Mundo inicia-se «Despois que a corporal necessidade / Se satisfez do mantimento nobre» (X, 75). Por «despois» tenha-se não uma parte integrante de, mas ulterior a, o que corrobora o caminho até então seguido. Tendo em conta ser a grande acção do poema, aparentemente, o caminho marítimo para a chegada à Índia, veja-se que se apenas no terceiro outeiro da ilha (uma Índia póstuma) se sai, o episódio da Máquina do Mundo surge como um episódio fora da acção do poema. Um pedaço de poema a pensar o poema cantado, com profundas relações com a *Propositio*, pensante de um poema por cantar — funcionando como o acumular dos juízos e expressões, não debatidos, somente apresentados tal como na primeira expressão que os manifestara.

Sendo aquilo que move todo o poema (como se já firmou em nota, através de António José Saraiva e se continuará dissertando) a relação estabelecida entre os deuses e os homens, encontra-se no poema, e não com o intuito de desvirtuar os cânones a que obedece, uma possível leitura do *Concílio dos Deuses* como uma proposição do céu aos homens. Pondere-se o evento do primeiro ajuntamento de deuses: Eles estão na «Casa Eterea do Olimpo» (I, 42), «Onde o governo está, da humana gente» (I, 20), «Sobre as

⁴ Itálico retirado a Jorge de Sena.

cousas futuras do Oriente» (I, 20), enquanto abaixo, «Cortava o mar a gente belicosa» (I, 42). Na Máquina do Mundo, não havendo essa substituição dos homens pelos deuses, como por vezes se tem levado a crer, mas uma indistinção de espaços, deixando o Olimpo de ser apenas habitado por deuses — que também se lá continuam a encontrar (Cf. X, 82) —, mas também visitado por homens (aumentando-se-lhes valor ou dando-se-lhes estatuto) e, no fundo, mesmo os deuses «Todos forão de fraca carne humana» (IX, 91) (o que define a linha entre uns e outros como ténue), vê-se, no mesmo espaço etéreo, a mesma casa do Olimpo, porque a do Concílio é a da Máquina, através de um globo (objecto esférico com associações de governo), a dimensão do mar cortado, não abaixo, expresso em *sobre*, mas no mesmo plano. Nem à distância, mas *aqui*: «Ves aqui a grande machina do mundo» (X, 80). E o que demais é comum a ambos os espaços etéreos, são as coisas sempre futuras em que consiste o Oriente enquanto espaço geográfico conquistável. Do concílio dos deuses onde se trata dos destinos do Oriente até e à Máquina do Mundo, o Oriente é uma conquista adiada: «Ate qui, Portugueses, concedido / Vos he saberdes os futuros feitos» (X, 142).

Desta forma, sendo o primeiro ajuntamento de deuses a *Propositio* dos deuses aos homens (porque movendo-os, moverão os destinos do poema) e a *Propositio* canónica a agregadora promessa dos homens à acção do poema (toda ela manuseada pelos deuses), a Máquina do Mundo, desvendando o seu efeito, coloca-as numa relação de interdependência na qual não é concebível a ideia de António José Saraiva de que «a fábula mitológica do poema precisa de ser considerada em si mesma, independentemente de qualquer correspondência com a natureza ou com a história» (Saraiva, 1961 p.125). O que seria de Vénus, no poema, sem os portugueses nos quais reencontrava o seu império romano, levando a que os proteja a todo o custo? O que seria de Baco, a grande contradição na qual se encontra a voz originária da conquista com a possibilidade de ser conquistado, sem Portugal rumado à Índia?

Que os deuses ao poema lhe comandem os destinos, é um dado valioso. Nada obstante, que o fazem em benefício de meros embaixadores sem sentimentos, comprometendo-se a por eles sentir, é outro que jamais deve ser depreciado.

Quem procurar, sem embargo, encontrar nesta máquina um qualquer sinal de reforma, ficará certamente desiludido. Nela se não encontra uma Índia corrigida, unicamente se a vê diminuída em virtude do mundo. Não se revolucionam os valores adquiri-

dos pelo contexto epocal, simplesmente neles imbuí e inflaciona outros até à Máquina do Mundo inexistentes, de que o Gama é o objecto predilecto. Não contém a Máquina do Mundo a «devastação das terras viciosas de África» (Cf. I, 2), termo altamente pejorativo e vigoroso que o Poema vez alguma suprime? «Ves Africa dos bens do mundo avara, / Inculta, e toda cheia de bruteza» (X, 92).

O que abarca de tematicamente diferencial, então, a Máquina do Mundo em relação à *Proposição*? Nada. As mudanças nela e por ela operadas são feitas a partir do interno, mediante ela preexistente. Anula a *Proposição* na medida em que dá desfecho ao «Novo Reino» (I, 1) que ela anunciara. Nesta medida, tanto caminharam *Os Lusíadas* para a Máquina do Mundo como caminha a Máquina do Mundo para o princípio do poema. Não assinala a máquina, apontando no globo, os heróis de que Gama é sinédoque que o início do poema prometera? Não é com a máquina, onde se chegara através do terceiro outeiro (aquele que retiraria, efectivamente os navegadores da Índia), que se passa ainda além da Taprobana (Cf. I, 1), porquanto, da Índia?

Sendo uma máquina que move o mundo, o leitor poderá constatar ser esse mundo o do Poema. Dirigida de Téthis a Gama e sobre as possibilidades pelo navegador abertas, tendo sido o poema construído sobre uma ponte *gâmica*, não exprimirá a máquina o conhecimento do próprio poema? Não se reportará ao seu significado mais profundo? Fazendo-o com brevidade, não será ela o seu resumo, «O transunto reduzido» (X, 79) com ela anunciado da reunião de matérias já dispersamente cantadas?

O último cume, cessante às portas de marfim pelos outros dois montes da ilha dados, dos anseios da Índia procriados, consiste na porta de chifre para a sabedoria, assente na substituição do sentido homogeneamente táctil em sentido heterogeneamente táctil e contemplativo. A Máquina do Mundo consiste na própria substituição do corpo meramente dado no anterior imediato que o era a ilha, ao prazer, eterno e por isso fingido. Um *seize the day* por ela convertido num «size the day», que daria tamanho e amplitude aos dias, expressão que o poema nela encontra e através dela oferece. Não se ultrapassando o corpo, apresenta-se-lhe novo e melhorado uso. A *necessidade corporal* passível somente à satisfação é substituída pela necessidade de «ver com os olhos corporais». A expressão «tais que presume / A vista, que divino chão pisava» (X, 77) traduz essa aplicação dos olhos à matéria, pisando como pés no chão, bem como a alusão ao corpo que não deixa de ser humano, não eterno, e por isso morre.

Ela é, pois, o único prémio que o poema concede. Esse prémio consistirá em ver «a Sapiencia / Suprema» (X, 76) com «olhos corporais» (X, 76). *Os Lusíadas* consagrarão à Máquina do Mundo a assimilação do corpo ao próprio conhecimento, pelo que a ilha de Vénus não poderia ser nunca um prémio, inversamente um corpo que tudo comanda e a tudo se destina pelo consumo, corpo esse visível na Máquina do Mundo pela ausência em virtude de um corpo dado ao experimento do mar e ao alargamento do mundo: «Que vosoutros agora ao mundo dais, / Abrindo a porta ao vasto mar patente» (X, 138). A Máquina do Mundo é um símbolo alegórico, e também nisso utópico, da alma dentro do corpo. A alma do Homem dentro do corpo do conhecimento. A alma do conhecimento dentro do corpo de uma máquina. Fernando Pessoa, na sua *Mensagem*, traduz a existência de um céu divino em virtude do trabalho empregue pelo Homem ao nível do mar, pois, justamente, foi no mar que se espelhou o céu⁵. Não em terra, numa Índia, lugar de expressão monárquica, mas no mar. Este complexo verso de Fernando Pessoa, do seu poema X, «Mar Português», traduz a matéria de que é feita toda a obra *Mensagem*, tal como a «Máquina do Mundo», no Canto X, explica por que caminho fora toda a obra *Os Lusíadas*. É no poema número dez de uma obra que não tira os olhos de *Os Lusíadas* que se contempla o canto décimo destes, canto esse o resultado, a justificação e a consumação de cerca de dez mil versos em dez cantos marcados por um mar de trabalhos observáveis a partir do olho do céu, chegando-se à conclusão puramente renascentista de que a experiência só existe mediante a sua observação. Fernando Pessoa assimila ao título da sua *Mensagem* o verso de Vergílio «mens agitat molem» (Vergílio, Eneida, VI:727)⁶. *Os Lusíadas*, poema que se havia iniciado com armas virgilianas⁷, assimila no céu da Máquina do Mundo aquilo que residira no inferno de Vergílio, máquina essa que contém objectivamente a mesma mensagem que Pessoa ocultaria no título da sua obra — o conhecimento. Esse conhecimento, traduzível na Máquina do Mundo como consequência do trabalho no mar, passa pelo premiar daqueles que a tal se atreveram. Suprimindo o lugar onde o império se iria expandir pelo lugar onde se pudessem expandir o conhecimento, não seria a Máquina do Mundo a consumação de uma

⁵ «Deus ao mar o perigo e o abismo deu, / Mas nele é que espelhou o céu» (Pessoa, 1970, p. 70).

⁶ Ideia retirada de: Fernando PESSOA. Poemas Publicados em Vida. *Mensagem*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, I, I, 2017.

⁷ «Arma virumque canō» (Vergílio, Eneida, I, 1).

linha vertical em que o valor dos vassalos suprimiria o valor da entidade régia? A cabeça do sistema monárquico, o rei, agitada pelo conhecimento simultaneamente poema, transmissores do valor de camadas inferiores da sociedade.

No Canto X d' *Os Lusíadas* há a manifestação desse conhecimento como não alcançável, pois que se não procura, mas como um acaso, exprimindo a importância daquilo que é dado e não pode ser conquistado. É maravilhoso notar que num poema de conquista, de expansão colonial e de fé mercantil, que seria um poema supostamente à luz do seu tempo, é revelado como grande descobrimento marítimo o descobrimento do Homem pelo descobrimento de um mar e não de uma Índia, encontrando como resposta que o que nele, poema, mais importa, não pode ser conquistado mas recebido.

De facto, a Máquina do Mundo funciona como uma aula — um discurso pedagógico destinado à valorização de em função de. Se se atentar no poema, sempre que há a transmissão de conhecimentos, existem inelutáveis aproximações vocabulares. Quando Vasco da Gama fala ao rei de Melinde para que trate da «larga terra» (III, 5) mostrando-lhe como quem mapeia (pois que todo o discurso dá a ideia de uma visão e não de mera enunciação) apenas a Europa — o mundo que o poema firma como conhecido e de interesse a conhecer —, Gama apresenta-se se a indicar ao rei, transmitindo-lhe assim o seu conhecimento do mundo: «Entre a / E aquella» (III, 6); «La onde mais debaxo está» (III, 8); «Aqui» (III, 9; III, 10); «Agora nestas partes» (III, 10); «Entre este» (III, 11); «Logo» (III, 13; III, 14); «Em torno» (III, 15); «Eis aqui» (III, 17; III, 20); «Esta he» (III, 21); «Este despois» (III, 26). Na Máquina do Mundo, eis que se redescobre no discurso da deusa Téthis a complexa e ampla voz de um ainda aqui incompletamente iniciático Gama, pelo que se segue, por ordem de correspondência vocabular directa e quase parafrástica, o levantamento dos enunciados da Deusa: «Daqui / Se encurva, se endireita» (X, 125); «estoutro debaxo» (X, 87); «aqui» (X, 84); «Nesta remota terra» (X, 96); «logo» (X, 84); «em derredor» (X, 80); «Ves aqui» (X, 80). Não é detalhadamente visível uma proximidade necessária comum, bem como o alcançar do conhecimento através de um apontamento feito por um emissor a um receptor, no deslindar do conhecimento?

Existem no poema três momentos de transmissão aberta histórico-geográfica de conhecimentos, todos eles destinados a Portugal no seu senso pátrio: Do Gama ao rei de Melinde, do Gama (ver-se-á porquê) ao catual e de Téthis ao Gama.

Relativamente ao terceiro, se a Máquina do Mundo é caracterizada pelo verbo *ver*, assim como verbos relacionados — *olhar e atentar* — ocorrendo, como tempo presente do indicativo, destacadamente no interior da Máquina do Mundo, 66 vezes, o episódio das bandeiras, onde se pode observar os heróis portugueses, é o episódio que seguido do da máquina contém a maior repetição dos verbos, registando-os 46 vezes. De-note-se ser o vocábulo *transunto* ocorrente precisamente na abertura à exposição dos heróis das bandeiras (Cf. VII, 72) tal como na abertura à exposição da Máquina do Mundo (Cf. X, 79). Também a proximidade vocabular com que Gama mapeara ao rei de Melinde o seu mundo e com que a deusa indicara o mundo ao Gama, está nesse episódio latente, pelo que o leitor interessado poderá consultar os versos decursivos da estância 1 até à 38 do canto oitavo. Há, porquanto, na Máquina do Mundo, a reunião de prévias transmissões de conhecimentos como consociação do próprio poema. Curiosamente, o único momento em que o conhecimento não é visualmente descortinado mas meramente enunciado, não com a proximidade de quem tem em mãos o objecto auxiliável mas de quem se dedica a lembrar à distância, é o da História de Portugal, efectiva desde a fundação do reino, com o propagar e suceder das dinastias, até ao reinado de D. Manuel. Poderia dizer-se que, se o assim é, isso se deveria à distância temporal percorrida entre o tempo delimitante à vida da personagem histórica Vasco da Gama e aquele onde se encontram Luso e D. Afonso Henriques. No entanto, também os heróis das bandeiras mantêm correspondências com um tempo passado, e a proximidade com que a eles se reporta o poema está patente⁸. Não quererá isto dizer, então, que a Máquina do Mundo seria o ponto objectivo mais alto de uma linha em que o conhecimento passa pela valorização de vassalos (pela ascensão do verbo *ver* e dos verbos relacionados, que lhes vão prestando, literalmente, maior visibilidade) mediante a desvalorização ou a recolocação de reis (porque não podem ser *vistos*), com que partira o poema, à distância?

⁸ Os heróis das bandeiras, como os reis e alguns heróis da História de Portugal, terão tratamento pormenorizado adiante, pelo que de momento interessou demonstrar aquilo que sobre eles se vê incidido através Máquina do Mundo.

1. SUBVERSÃO HIERÁRQUICA

O poema tem, sobre todos os planos que atravessa, uma clarividente estrutura profundamente hierárquica. O céu do olimpo participa de um espaço hierarquizado: «Mais abaixo os menores se assentavam / Quando Jupiter alto» (I, 24). Portugal respeita, inicialmente, uma hierarquia própria ao tempo que o circunscreve: Vasco da Gama é o capitão e os outros, salvo raras exceções, subordinados incógnitos; o rei está acima, indo os navegadores «por mandado / De hum Rei alto, e sublimado» (II, 80); ainda mais acima está Deus, apresentado como «ley» (I, 66). Na Índia, «Dous modos há de gente, porque a nobre / Naires chamados sam, e a menos digna / Poleãs tem por nome, a quem obriga / a ley a não misturar a casta antiga» (VII, 37). Encontra-se a matriz do poema, aparentemente sujeita aos moldes do mundo de quinhentos, toda nivelada. Portugal, de onde se parte, a Índia, onde à partida se chegaria e o Olimpo, que(m) condicionaria toda a viagem.

Interessantemente, o mar é o ímpar plano sobre o qual incide a acção poética, porque não é hierarquizado, ou porque pelo menos não estrutura veementemente essa hierarquia. No reino da água, quando as deidades se ajuntam estão «todos assentados / Na grande sala nobre e divinal, / As Deosas em riquissimos estrados, / Os Deoses em cadeiras de cristal» (VI, 25). Este passo confere uma noção importantíssima ao poema: O mar como o local onde vagarosamente se afundariam as hierarquias só existentes em terra ou num céu governado por homens-deuses. Desta dita, o grande movimento do poema é, não seguir e manter correspondências com essa hierarquia que o contém, mas ir desconstruindo e debatendo essa hierarquia para que o não contenha, dela subvertendo-a saia e se manifeste em (ao lado de) uma nova.

A este respeito, contemplem-se as divindades e os seres mitológicos que vão aparecendo na História de Portugal. Segue-se uma apresentação não exaustiva (com o levantamento de algumas) para que se argumente uma ondulação da História de Portugal, primeiramente feita através de conquistas terrenas numa perspectiva de Cruzada ao mouro, até ao caminho para a acção presente, priorizado no (ver-se-á simulado) cami-

nho marítimo para a Índia, desembarcado na visão do caminho marítimo para o mundo, com a substituição do rei, em terra, pelo navegador, no mar.

Durante as explanações geográfica e dinástica de Gama ao rei de Melinde, veja-se serem as divindades surgidas ao longo dessa narração geográfico-histórica, todas elas notoriamente associadas à água: Naiades (Cf. III, 56), Daphne (Cf. III, 1) e Leucothôe (Cf. III, 1) são divindades das fontes; Clície ou Clitia (Cf. III, 1), Alfeo (Cf. IV, 72) e Estige (Cf. IV, 80) são divindades inferiores da quarta geração de Deuses, segundo Hesíodo, filhos de Oceano e de Téthis (Cf. Hesíodo, *Teogonia*: 338-399); Cócito (Cf. III, 117) é um dos rios de Hades, o das lamentações; a «justa Nemesis⁹» (Cf. III, 71) é filha da deusa Nix, portanto da *Noite*, «flagelo para os homens mortais» (Hesíodo, *Teogonia*, v.223).

Estas divindades inferiores correspondem à própria elevação de camadas inferiores da sociedade. Acredita-se também na escolha destas figuras com um propósito não meramente ornamental, mas estrutural.

Estige, enunciada no interior da História de Portugal, sugere assertivamente a mortandade dessa história e do próprio heroísmo que ela representaria através de conquistas terrenas. Havia sido nesse rio que a ninfa Thétis banhara Aquiles, não apenas o grande guerreiro mas também o da não tão triste quanto irónica sina, o mesmo rio que viria anunciar, como todas as divindades acima citadas, o suprimir da História de Portugal enquanto entidade monárquica terrena de expansão pelo alevantar de níveis inferiores, sendo ela historicamente representativa daquilo que «se ergue em direcção ao céu» (Hesíodo, *Teogonia*, v.779), ou seja, representação dos navegadores no suportar do mar conducente ao Monte Olimpo. Não estaria já o poema a prenunciar, ao exprimir a substituição de uma expansão territorial por uma histórico-marítima, o próprio afundar das suas premissas imperialistas?

O Cócito surge pelos desígnios de morte. Alfeo é equiparado à imagem dos rios sonhados por D. Manuel quando vira a Índia, histórico (para a Antiguidade Clássica) rio turbulento, como uma tempestuosa Índia anunciada. O «Estigio lago / Em cujo corpo a

⁹ A propósito de Nemésis, ela surge de novo no poema, no momento em que a História de Portugal rumava à Índia, denominada por *Ramnúsia*. Para a identificação deste passo foi necessário recorrer a Jorge de Sena (Sena, pp. 231-232, 1982), que nesse passo define Nemésis não somente como vingativa, mas como aquela que repõe o equilíbrio, a «justa» que Camões refere.

morte, e o ferro entrava» (IV, 40), curiosamente com direito a enunciação repetida, traduz o ultrapassar dessa história veemente terrena, deixando-a por água em prejuízo da subida efectuada pelos caminhos do mar, expressos em divindades inferiores, como se de camadas inferiores da sociedade se tratassem, até ao entendimento fulcral visível na Máquina do Mundo. Nemésis contemplaria a reposição valorativa estabelecendo o equilíbrio harmónico justo.

Sucintamente, todos se atribuem ao poema em função da procelosa substituição dos reis e das terras de reis por vassalos feitos ao mar. Encontrou-se na Máquina do Mundo a consumação da gradual ascensão de níveis inferiores, expressa nas divindades menores que afundariam a História de Portugal na perspectiva em que esta ia sendo contada, em paralelismo profundo com os navegadores que nesse mar até eles inexistente se tornariam no ondulante movimento do poema, assumindo-se como uma linha vertical comprometida a deixar por terra (na horizontalidade) os reis, os reinados e os lugares onde estes anteriormente se estenderam. Não quererá isto dizer que o que se viria cantar era o mar e não a terra? Vassalos e não reis? Não geram estas divindades marítimas um movimento no mar com a sua inundação à terra, descredibilizando-a? Também de novo se recupera o conhecimento profundo do poema perante as hierarquias e o seu desejo de relativizá-las.

Assim, Jápeto (*Cf.* IV, 103; *Cf.* Hesíodo, *Teogonia*, v.130) e as divindades marinhas já citadas, são a sugestão do erro de uma História toda ela assente na explicitação das linhagens dos reis.

Na Máquina do Mundo (e na ilha de Vénus), contudo, o conceito de estratificação não desaparece (o que atesta também a profunda consciência e maneira sempre hierárquica de conceber os acontecimentos), sendo permutado do rei para uma história futura em que as nobres linhagens seriam as de vice-reis: «com apenas sete excepções, simbolizou-os na sucessão cronológica dos governadores e vice-reis, fazendo-os anteceder por Duarte Pacheco Pereira» (Sena, 1980 p. 39). Estes vice-reis apresentados na Máquina do Mundo são a transformação segunda proveniente de uma primeira subversão assente na passagem da cronologia monárquica portuguesa para a «teoria genealógica e nobiliárquica do mérito adquirido pela linhagem» (Sena, 1980, p. 47), exposta nos heróis das bandeiras, relativizando o rei — a única manifestação divina em terra — com base na valoração primeiramente da nobreza por linhagem e posteriormente da meritocracia dos

feitos, atestando o já comentado gradual desaparecimento da História dinástica, primeiro para uma História assente na nobreza por linhagem e posteriormente patenteada por uma nova nobreza emergente, a meritocrata, na imagem de governadores e vice-reis.

De que forma, então, se chega dos reis aos heróis, governadores e vice-reis da Índia (meritocratas), passando pelos heróis das bandeiras (nobres por linhagem), consistindo esse percorrer poético nunca repentino numa certa democratização dos valores do poema?

Mediante a *Propositio*, Hernâni Cidade, no seu estudo acerca de um *Camões Épico*, serve-se de uma ideia de José Agostinho Macedo (*Cf.* Macedo, 1820, p. 23) para, desconstruindo a Proposição do poema, reiterar a existência de um herói plural: «os heróis de África, tanto como os da Ásia; os da terra como os do mar; os que apenas deram um salto a Marrocos e os que ultrapassaram a Taprobana» (Cidade, 1985, pp. 24-25). Esses heróis referidos no excerto acima citado, que correspondem à segunda estrofe do primeiro canto, são reis que difundiram a fé e o império combatendo as terras de vícios. Hernâni Cidade assume, então, através da sua leitura ao poema, um herói-pátria pluralizado, cujo herói principal, como individual representatividade divina na terra, seria o rei enquanto (id)entidade.

Estes reis, todavia, não são mais do que «memórias gloriosas» (I, 2), termo remissivo a um tempo passado, e por isso reis-mortos, ou de forma menos violenta, lembranças existentes somente pela memória dada à voz. O poema sugere, de facto, ter tanto interesse no registo das façanhas dos reis como no seu desaparecimento e substituição, passando-os de uma acção breve, através de uma História impressiva funcional como um registo, para a sua sucessão, dando lugar a outros: «curta vida» (III, 64); da «idade foi vencido» (III, 83); «Da temerosa morte fica erdeiro» (III, 90); «Morto despois» (III, 91); «Rei Fernando falleçeo» (IV, 1); «Diante della a ferro frio morre» (IV, 5); «Affonso apousentou no Ceo sereno» (IV, 60). A História das dinastias revela no poema apenas o interesse de registar a História ao mesmo tempo que permite prolongá-la pela somente aparente inserção, prolongamento afinal desvelado em um gesto de distanciação.

Os reinados são descritos como uma «Procellosa tempestade» (IV, 1). Tempestade tem para o canto o valor, não de ruptura conducente à instalação de uma nova e melhorada ordem, mas de ruína: aquilo que noutro passo viria afundar as naus em viagem, afundando todo o poema. Aquando da tempestade suscitada por Baco, imediatamente

antes da chegada à Índia, é afirmada a sua chegada com a intenção de afundar a Máquina do Mundo: «Nota, Austro, Boreas, Aquilo querião / Arruinar a machina do mundo» (VI, 76). A palavra *tempestade* surge no poema intimamente conotada com a História de Portugal: na passagem do canto III para o canto IV, correspondente à passagem da primeira para a segunda dinastia (confirmada na primeira citação); na viagem ainda da História de Portugal rumo à Índia, de que Gama é bandeira pátria (Cf. V, 18); no atentado às naus que precede a Índia (na citação cimeira); na própria Índia (Cf. VIII, 73), para designar a tempestade que a precedeu. *Tempestade* é, porquanto, a própria História de Portugal no seu sentido providencial — uma História de anos, ali reencontrada com a sua origem para aumentá-la. Ou seja, quem está na Índia são três cantos (III, IV, V), o passado e o presente de uma entidade que para ali caminhara e ali se destinara. Sendo *tempestade* aquilo que viria arruinar a Máquina do Mundo, máquina essa o resumo, o simultâneo entendimento e esclarecimento dos intuitos do poema, não seria a própria História de Portugal, cuja Providência seria a conquista da Índia, a tempestade que arruinaria o sentido profundo do poema? Nesta razão, o poema transmite a necessidade de ir substituindo rei por rei até não existirem reis para substituir (por se encontrar com o rei presente da sua escrita) e revelar o seu íntimo intuito, consumado na Máquina do Mundo: a renegação da entidade como valor alto, iluminando aqueles que estariam abaixo.

Segundo Hernâni Cidade, «Os reis de quem o Gama fala ao de Melinde, como os heróis que o irmão mostra nas bandeiras ao catual, são, como eles, Gamas, almas todas à flor da vida, ou dinamizadas em acção, ou interessadas e interessando apenas no que com esta se prende» (Cidade, 1985, p. 78). Crê-se que o que Hernâni Cidade não equaciona é o padrão com que se passa de uns a outros, padrão assente na valorização de uns pela descredibilização de outros, bem como nos avanços dos suportes visuais de uns no tocante a outros, com ponto alto na Máquina do Mundo. Resumidamente, a sua grande diferença (que Hernâni Cidade não assinala), é a substituição da acção pela visão, visão essa que a Máquina do Mundo consumaria como grande acção do poema.

Esses reis, assim como alguns heróis de quem o Gama fala ao rei de Melinde, quando não falam por si, pertencem ao tempo do passado, sem nunca saírem desse passado: «Hum Rei foy» (III, 23); «La tinha vindo Anrique» (III, 27); «Mas foy que este erro se sentisse / No forte Nuno alvarez» (IV, 14). Não se ilustram em quadros. São histórias contadas, partes de um passado de tradição oral, pois escusado seria «trazer

escripto / Em papel, o que na alma andar devia» (I, 66). Por isso, em muito diferentes dos heróis das bandeiras. Os heróis têm presente e não morrem completamente e os reis são o passado. Os heróis das bandeiras são ilustrativos, pinturas estáticas sem dinamismo físico e vivo, diga-se, destinados a serem vistos, funcionais como quadros de museu, de possível visita e visão no tempo presente, traduzidos no poema por *agora*, nunca «à flor da vida», mas cuja morte recebeu vida por arte: «Assi estâ declarando os grandes feitos, / O Gama que ali mostra a varia tinta» (VIII, 43); «Feitos dos homens, que em retrato breve / A muda poesia ali descreve» (VIII, 76).

Os reis das dinastias e alguns heróis desse espaço do poema, dados pela voz do Gama, têm mais vida porque morrem. Os das bandeiras, menos vida e mais imortalidade, porquanto mais próximos da ideia de heroísmo — determinados a permanecer pendurados, com movimentos nulos e não movimentos fixos, jamais dinamizados, portanto. Em suma, falta à História contada por Vasco da Gama ao rei de Melinde o suporte visual prestado (tem-se escrito) pelo seu irmão ao catual. Nesta perspectiva, os reis da história de Portugal são mais mortais do que os das bandeiras, embora mais vivos, por dinamismo — com princípio, meio e fim. Quem poderá dizer de uma pintura onde termina e onde começa? Onde nasce e em que canto morre?

Tem sido comumente aceite, ao longo dos séculos, ser Paulo da Gama quem presenteia com o suporte visual (o rumo alternativo ao valor dos reis, assente no dos heróis) ao catual. Veja-se como não é assim tão plausível ser Paulo da Gama quem mostra as bandeiras ao catual. Antes da exposição das bandeiras, o Mouro quer ver «Os lenhos em que o Gama navegava» (VII, 73). É Vasco da Gama o capitão por nomeação e a quem é atribuída a descoberta do caminho marítimo para a Índia. É Vasco da Gama a personagem central de *Os Lusíadas*. «O Gama», por nomeação, é constantemente utilizado para designar Vasco da Gama e não Paulo da Gama, pelo que o leitor interessado poderá facilmente ratificar esta afirmação através de Telmo Verdelho (Cf. Verdelho, 1981, p. 46).

Paulo da Gama, nas suas pontuais comparências, desponta sempre a designação de «Paulo» (VII, 73) ou «Paulo da Gama» (IV, 81). O poema revela redundante importância dada a Paulo da Gama, não em exclusivo pelos seus reduzidos números de ocorrências como também pela omissão da sua triste história, juntamente com a nau S. Rafael, a da *cura* e também aquela que, enfim, não curaria um Portugal expectante às notícias

vindas do Oriente porque nem mesmo ela sequer regressara. Não seria de esperar, num poema «Em perigos esforçados, / Mais do que prometia a força humana» (I, 1) o resgatar de Paulo da Gama com o seu trágico destino para alevantar os perigos marítimos atravessados, também no regresso dessa Índia? É Paulo (Cf. VII, 73) quem recebe o catual a bordo. Ulteriormente nomeado surge «o Gama» (VII, 75), Vasco da Gama. Estando com o catual «os Gamas junto» (VII, 77), na exposição propriamente dita, é sempre, por nomeação, «O Gama» (Cf. VIII, 6; VIII, 11; VIII, 43) quem a faz, podendo o leitor facilmente atestar referir-se «O Gama» no trajecto do poema para designar, permanentemente, Vasco e vez alguma Paulo da Gama.

Obedecendo à coerência narrativa do poema, é verosímil ser Vasco da Gama e não Paulo da Gama quem expõe as bandeiras. Vasco da Gama é aquele que se apresenta como narrador em três cantos da História de Portugal. O seu grande desenvolvimento adentro essa História passa precisamente pela transformação de *fazer* em *ver* (é a História de Portugal que se vai fazendo e quem vai construindo o poema ido à Índia, em que Vasco da Gama é um propósito real para a ocasião, existindo enquanto personagem e valorizado pela observação), pelo que se a sua grande acção dentro do poema fora, como se verá, em final, *ver*, a sua grande transmissão de conhecimentos, paralelamente à transmissão de si, passaria pela conversão da mera enunciação de reis à demonstração de heróis. Se aquilo que o activa é *ver*, e só por *ver* pode ser visto através de uma perspectiva valorativa, é crível sustentar-se que os movimentos da sua voz (a enunciação cega de reis, pelos quais também ele fora mero enunciado, ultrapassados pela possível visão de heróis num objecto onde os seus feitos são apresentados, tal como Gama, cujo valor é expresso em um globo feito máquina) se construam paralelamente aos movimentos de si enquanto *persona* nunca intrinsecamente fictícia.

Abreviadamente, se aquilo que o eleva é o suporte visual que sobre ele se incide, com culminar na Máquina do Mundo, e o suporte visual a que ele mesmo se vai prestando — porque é, *ver-se-á*, através dos seus olhos que o leitor vai vendo os perigos da navegação juntamente com toda a viagem —, sendo ele quem mostra as bandeiras (ilustrações aos olhos dadas), o seu desenvolvimento coincide com o próprio avanço dessa mutação, que saída de reis invisíveis por voz activos se converteria em heróis visíveis e permanentes, consistindo esse desenvolvimento na própria subversão hierárquica para a qual o poema e o Gama com ele estavam talhados.

Parecidos com o Gama, ambos são, quer os reis quer os heróis bandeirados, apenas na medida em que se destinam a ser vistos como exemplos para uma ideia que os transcende.

O episódio das bandeiras está profundamente ligado com as exposições feitas no segundo outeiro da ilha de Vénus, dos heróis futuros do Oriente. Os heróis bandeirados, destinados a ser vistos como uma pintura, têm dois cantos depois uma existência física e móvel, nunca deixando de ser destinados a ser vistos, se bem que como um quadro movido. A visão desses heróis bandeirados do passado, figurativa e representativa, é contraposta pela possibilidade de ver novos heróis que, pelo aumento do número de ocorrências do verbo e verbos relacionados (de 46 para 66), merecem mais ser vistos do que aqueles, aspecto traduzível pelo verbo em ascensão: «O verbo *ter* e o verbo *fazer* quase se conservam nos mesmos lugares, mas são deslocados de um ponto para baixo, *pela ascensão de “ver”*» (Sena, 1982, p. 34).

— Os heróis não se fazem, mas vêm-se.

Por isto D. Afonso Henriques é tão importante para o poema. Como origem do reino e rei cujo reinado tem maior dimensão (o mais extenso da História de Portugal¹⁰), o único rei com direito a reaparecimento, vem catalogado no poema como «os eccos, mas em vão» (III, 84). D. Afonso Henriques é, pois, o único rei propagado desde a longa narração da História de Portugal até à apresentação dos heróis das bandeiras (Cf. VIII, I-38¹¹). Aditando a isto, detecta-se no canto VIII, a respeito do nesse momento único rei figurado nas bandeiras, ser ele o único dos heróis que não pode ser visto, em

¹⁰ Afonso Henriques, primeiro príncipe (Cf. III, 29-35; III, 42-45) e depois rei (Cf. III, 46-84), após a vitória na Batalha de Ourique, detém no poema 49 versos (Cf. III, 30-35; III, 42-54; III, 55-84). Seguidamente, o Rei narrado com maior direito a número de versos é D. Manuel, com 18 versos (Cf. IV, 66-83) idos desde a sua primeira nomeação até à última, no interior da narração histórica. A tamanha discrepância entre um e outro assinala, desde já, a relativa importância de D. Manuel e dos seus propósitos para o poema.

¹¹ Jorge de Sena, na sua disposição dos cantos, estâncias e versos por colunas relativas aos assuntos do poema — um valioso guia para a estrutura do poema (Cf. Sena, 1980, pp. 112-118) — localiza o episódio «As Bandeiras dos Heróis» entre os versos 1-42, adentro os assuntos «A Viagem» e a «História de Portugal». Chama-se a atenção para o facto de, não obstante a suma importância dessa tabela, o dever consagrar os versos entre as estâncias 39-42, embora o sejam pela voz de Gama, ao tema «Excursos do Poeta», pois que o leitor interessado, ao consultar esses versos, chegará à conclusão de que eles, se já não destinam a expor mas às considerações ao exposto ou a expor, lugar esse, no final de ou assertivamente fora do canto, de onde se pensa o cantado, espaço consagrado do Poeta. Qualquer relação entre a voz pelo Poeta a Gama dada misturada com a própria voz do Poeta, dever-se-á talvez a uma similitude biográfica: Aspectos estes relacionados com a intersecção do Poeta em Gama e com o próprio espaço constante do Poeta, a desenvolver em posteriores trabalhos.

que o verbo *ver* ou relacionados estão ausentes (Cf. VIII, 11). Como conquistador e origem histórica da acção portuguesa manifestada sob forma de Cruzada, chega-se à conclusão de que a acção impede a visão e por isso a experiência só existe mediante a sua observação. Assim se compreende melhor o poema na sua utilização de suportes visuais incisivos em Gama, parte deles, porque de contá-los passa a mostrá-los, duplamente parte deles, porque, como se verá, a sua acção é ver e só mediante a visão pode existir.

Quereriam *Os Lusíadas* cantar um herói plural pátria, cuja maior expressão seria um rei e todos os heróis surgiriam à sua imagem, ou seguiria o poema o caminho oposto, no qual a imagética seria a dos vassallos a ascender com o rei preterido ou em queda?

Confirma-se no poema não existirem feitos seus (dos heróis) que os façam, senão vontades de quem quis que eles assim fossem vistos: «Não tinha em tanto os feitos gloriosos / De Achiles, Alexandro na peleja / Quanto de quem o canta, os numerosos / Versos (V, 93) — com correspondente directo em «Não ha também Virgílios nem Homeros, / Nem averâ / Pios Eneas, nem Achiles feros» (V, 98). Atente-se à alternância do tempo verbal do verbo *haver* para se obter a conclusão de que a existência de heróis é o futuro de uma visão que os inventa, quer dizer, de quem primeiro os viu — não são uma construção mas uma visão.

O que queria dizer o poema quando se propõe a cantar «barões assinalados» (I, 1)? Precisamente o que com o substantivo pretendia: não o movimento, mas a visão. Este é um dado imprescindível à compreensão de Vasco da Gama, como se verá. Por isto surgem heróis assinalados em bandeiras; derivado disso aparecem também heróis assinalados numa máquina que os transcende ao ponto de os pôr em vida, sendo eles nem nascidos.

São os últimos referidos a solução poética encontrável na ilha de Vénus — a máquina das soluções poéticas ao serviço da realidade histórica — para a necessidade de existirem heróis, porque se antigos se viriam ultrapassar e se portugueses, estavam mortos. São heróis aqueles «em quem poder não teve a morte» (I, 14). São estes os heróis *d'Os Lusíadas*, o seu herói plural demonstrativo do respeito pelos cânones exigentes a uma epopeia —, os heróis futuros da Índia. Os desacompanhados singulares que podem escapar às leis da morte, não por obras superiores às dos reis, não por terem feito mais do que os heróis das bandeiras, jamais por terem alcançado mais do que os navegadores que, chegados para lá da Taprobana encontraram o mundo, tão pouco por se superiori-

zarem aos heróis da Antiguidade Clássica ou dos evangelhos bíblicos, mas pelo inteligível facto de uma não coetaneidade, pelo estatuto de, no momento da descoberta do caminho marítimo para a Índia, ainda não terem nascido e fazerem parte de um futuro. Não são heróis por vencer a morte, unicamente por não a conhecer porque ainda não conheciam os caminhos da vida.

Não seria do heroísmo que trataria o poema e sim da gradual omissão de reis, deixando o seu caminho traçado na medida em que os cantos com ele se aumentam, pelo que o que se tem vindo a dissertar corrobora a afirmação de que a construção valorativa de vassalos se faz através de uma omissão gradual monárquica, com a expressão máxima de que os reis existem, no poema, em função de Gamas que os contem e Poetas que se lhes dediquem, em função dos vassalos e não os vassalos em função dos reis.

Na linha vertical que se vê comandar parte do poema, o rei vai desaparecendo até já não existir no próprio resumo do poema, que o era a Máquina do Mundo, sendo, finalmente, aquilo que nele menos interessa, até inexistente, em função da subida dos seus súbditos, o que entra em contradição fundamental com a afirmação de que no poema «não resta lugar para a acção anónima doutras camadas nacionais» (Saraiva e Lopes, 1996, p. 334). O poema, de facto, consagra à monarquia «a única modalidade política que Camões é capaz de conceber» (Silva, 2012, p. 128). Não obstante, não detém uma cega forma de a legitimar, tão pouco de compactuar, optando por a ir revogando do seu canto como se fosse o mar que o fizesse. Em suma, é na água que o rei vai anoitecendo para o despontar de uma nova manhã.

O terceiro canto, onde é referida a deusa Téthis¹² através de um anoitecer perifrástico, permite levar-se adiante as considerações anteriores, justificando de que forma se deslocam o rei e os vassalos: «Ja se hia o Sol ardente recolhendo, / Pera a casa de Thetis, e inclinado» (III, 115). Ao rei, no poema, «cujo alto império / O Sol logo em nascendo, ve primeiro» (I, 8), é dito: «Inclinay por hum pouco a majestade» (I, 9) e «Os olhos da real benignidade / Ponde no chão» (I, 9). António José Saraiva alude a uma «dimensão de verticalidade que inspira todo este texto, embora nem sempre explicitamente. É no alto que se encontra o rei, é do alto que o Sol vê o império em toda a sua

¹² Adivinha-se desde já ser pela voz da deusa Téthis o consumir da chegada ao conhecimento que traduz a subversão hierárquica com a qual se debate, pelo que a próxima parte da dissertação, Vasco da Gama e Téthis: Do mar ao poema, também a ela se dedicará.

extensão» (Saraiva, 1981, p. 48). Isto significa, na abertura do poema, pela colocação dos versos na *Propositio*, serem o império e o rei a matéria mais ativa, perto do Sol. Contudo, nessa mesma proposta, é pedido ao Rei para colocar os olhos no chão — base onde se estende uma linha horizontal — e nele/a veja os navegadores num mar ainda por percorrer. Desta linha sairão as medidas do poema com o novo dimensionar destinado ao pôr-do-rei, condizente com o pôr-do-sol. Esse movimento descendente, primeiro do olhar e depois do próprio corpo do rei, ocultando-se no mar progressivamente feito pelos navegadores, até ser horizonte, mediante a linha aumentada pela distância que os navegadores vão objectivamente percorrendo para longe da pátria, repercutir-se-á na subida dos nautas, pelo abandono à sua expressão horizontal e posteriores manifestações em uma vertical. Ora quem condicionará estes movimentos é a deusa Téthis, onde o rei no seu mar se afundará, para dele emergirem os navegadores.

O rei tem preliminarmente o fito de uma questão: «E julgareis qual he mais excelente, / Se ser do mundo do Rei, se da tal gente» (I, 10) — pela colocação da estrofe no canto, acredita-se ser este o intuito profundo do canto primeiro a desembarcar no número dez, o último. A resposta é dada no final: «Olhay que sois (e vede as outras gentes) / Senhor so de vassalos excelentes» (X, 146). A excelência encontra-se do lado dos pátrios e o rei, espectador no princípio e no fim, é no meio ofuscado pelo predicado dos anteriormente seus súbditos. Quando o rei sonha a obra que nasceria e rumaria à Índia, para onde mandará Gama e os navegadores ao estabelecimento dessa tão ansiosa relação entre o Ocidente e o Oriente, primeiro aparenta-se-lhe «que subia / Tão alto que tocava a prima esphera» (IV, 69). Esse primeiro móbil (avistar-se-á) é o dos deuses pagãos. Quem o vai ver, sabe-se, é Gama, juntamente com os «varios Mundos» (IV, 69) que o rei cismava ver e assim sendo, o próprio mundo assente na superação da Índia, consiste na própria suplantação ao rei.

No seguimento é dito: «E la bem junto donde nasce o dia, / Depois que os longos olhos estendera» (IV, 69). O que o rei verá é o que lhe está longe, por «longínquos» (Cf. IV, 69). Ele, primeira grande subida meramente aparente, porque apenas sonhada, sem passos, é remetido para o plano horizontal. Primitivamente próximo do sol, todavia, ver-se-ia, *a posteriori*, longe.

O verbo *estender* é absolutamente crucial para a compreensão do papel do rei, bem como para uma dimensão horizontal facilmente detectável no poema. Quando pela

primeira vez surge é para designar o alargamento de um erro: «E como os que na errada Seita crêrão, / Tanto por todo o mundo se estenderão» (I, 57). Na segunda ocorrência destina-se à expressão de expansão imperial, o «poder a tanto se estendeu» (III, 60). Na terceira vez surge para designar um rei que se movimentou «Por estender co a fama a curta vida» (III, 64). De seguida para referir o mar ainda a desembocar na Índia onde «a armada se estendia» (V, 2). Reaparece na voz do Adamastor, quando este se explica enquanto pedra estática: «Estes membros que ves e esta figura / Por estas longas agoas se estenderão» (V, 59). Ressurge referente a César e a Alexandre (rei): «Nam creas que seus nomes se estenderão» (VIII, 12). Na sua última ocorrência, o verbo sai da voz de Vénus, quando vai dar a ilha aos navegadores, por considerar de inestimável valor a sua imitação aos Romanos: «A quanto se estender o poder nosso» (IX, 38).

O que é comum ao verbo *estender* são (seguindo ordenadamente as citações) as suas relações com a propagação histórica da fé, assente na intolerância religiosa, o seu vínculo com o império e com a expansão colonial, conectados com as figuras máximas das monarquias e dos impérios, a correspondência estabelecida com a aceção guerreira dos navegadores, o elo elaborado com a perspectiva meramente terrena e histórica de Adamastor, vista do ângulo que lhe atribuíra a reductora noção de *Cabo das Tormentas* e, finalmente, com uma ilha toda térrea, não mais do que uma Índia reinventada e por ela possibilitada.

Estender é, pois, de onde parte a acção do poema, o que nele de matéria a cantar existe de mais horizontal. Como se viu e verá, a Máquina do Mundo determina a partida dessa horizontalidade (já na *Propositio* exposta), transformada numa caminhada em processo vertical para que se veja novamente chegada a essa mesma horizontalidade, cuja novidade é a sua adulteração. A fé cristã encontra na Máquina do Mundo o seu mártir (Cf. X, 118) e a sua crítica (Cf. X, 119); a expressão imperial encontra-se adiada, por se tratar sempre de «futuros feitos» (X, 142); o rei, como se desenvolveu, encontra-se em anulação.

Relativamente à *armada no mar estendida*, é curioso que no percurso do poema os navegadores vão sendo nomeados como navegadores, soldados e guerreiros (Cf. IV, 85; IX, 75). Essas armas, processo de conquista, vão desaparecendo à medida que a viagem avança, nunca deixando os navegadores de ser adjectivados como «guerreiros» ou «soldados». Não existirá, porventura, a transformação da perspectiva de *arma*? A pas-

sagem de uma arma horizontal-imperial para outra vertical assente na capacidade de ver, que seria a arma para uma nova conquista, já proposta, a de um tal novo reino, assente no conhecimento? Por isto, «numa epopeia em que tanto se trata de combates e de perigos, os verbos matar e morrer desempenhem tão pequeno papel» (Sena, 1982, p. 38).

A Índia, propósito da monarquia portuguesa e por onde o poema, necessariamente, caso estivesse a poetizar a descoberta do caminho marítimo até ela, com o ansioso desejo de estabelecer feitorias e, através da ligação entre o Oriente e o Ocidente, propagar o império, é subvertida e com ela os desígnios monárquicos de expansão. Não se viu chegar o poema, não à Índia, mas ao mundo? Não se viu chegar o poema, não ao rei, mas aos vassalos? Não se viu o poema (partido daquilo que seria, com a *Proposição*), chegado tão-somente à sua retrospecção (com a *Máquina do Mundo*), enquanto poema retornado ao próprio poema? Mesmo quando aparece o mundo futuro à viagem do Gama, é do Oriente e essencialmente da Índia que se trata e, desde que o poema se propusera a ter Vasco da Gama como personagem principal, era do caminho marítimo para a Índia que, à partida, se trataria.

Ainda assim, «Não se deve esquecer que o próprio Camões nunca declarou que a viagem à Índia fosse o seu assunto» (Saraiva, 1978, p. 120).

O intuito da viagem como desejo de conquistas sobre as terras banhadas pelo Índico, não aparece no canto primeiro, quando se propõem os temas ao canto, embora, pela constante afirmação da História de Portugal, de que a ida à Índia é parte integrante, como uma história de feitos guerreiros, fosse a Índia o lugar de transposição e continuação dessa História. E se se atentar, nessa proposta, nunca se tratam de lugares mas de gente. Os lugares são os acidentes, parte de um programa ocasional, existentes em função da acção dos agentes vivos e dos agentes-memórias.

A propósito destas afirmações, denote-se a relativa importância da terra para o poema, o que suscita curiosidade e primeiramente estranheza, na medida em que o poema cantaria (afinal só aparentemente) a fé e o império por armas levados a outras terras e outras gentes, já na *Propositio* anunciados, bem como, obrigatoriamente, o comércio, motivo primeiro da viagem:

Moçambique, primeiro lugar onde aportam as naus rumo à Índia, conta com 7 versos em terra, entre as estâncias 87-93, desde que os navegadores «Qualquer em terra

salta» (I, 87), até que «Tornão vitoriosos pera a armada» (I, 93). Jorge de Sena (Cf. Sena, 1980 p. 112), na sua tabela, coloca «Moçambique» entre as estâncias 42-72 e 82-99. Na perspectiva dissertante, no que se refere às estâncias 42-72, deveria estar grafado *Ao largo de Moçambique*, pois na estância 42 do primeiro canto ainda se trata do desfecho ao *Concílio dos Deuses* e mera inserção dos nautas em viagem, sendo que na estância 49 é dito que os navegadores ainda «Não erão ancorados» (I, 49) e na estância 60 é o Mouro quem parte de terra «navegando, a ver as naos ligeiras Lusitanas» (I, 60), que ao largo se encontravam.

Mombaça conta, curiosamente, também com 7 versos em terra, entre as estâncias 8-14, desde que são «Os dous da frota em terra recebidos» (II, 8), até que «Tornão da terra os Mouros co recado / Do Rei, pera que entrassem, e consigo / Os dous que o Capitão tinha mandado» (II, 14).

O canto 7, o da chegada à Índia (podendo o leitor observá-lo na tabela feita por Jorge Sena, já citada), é o canto mais curto do poema, estando, a título de curiosidade e *a fortiori* a título de ser um incremento à Índia, um prolongar e por isso traduzido em maior número de versos, tabelado como o segundo canto mais curto do poema, o canto da chegada à ilha de Vénus.

Para além de ficar demonstrada a escassa importância atribuída às terras por onde passara a acção do poema desde Lisboa até à Índia, quer através do pouco número de versos, no caso de Moçambique e de Mombaça, quer do numericamente efémero canto atribuído ao consumir duma providência histórica chegada à Índia, o número para eles escolhido (e não certamente mero acaso), conta-se por si.

O número sete tem assertivamente uma grande influência no *Antigo Testamento*. Considerado o número da perfeição e o contemplar descansado da criação, posteriormente adoptado pelos homens na terra para o seu dia de descanso, à *imagem de Deus*, encontra no poema¹³ evidentes correlações.

¹³ Crê-se ser altura de deixar uma nota ao credo existente por parte desta dissertação em possíveis ideias ocultas ou a florir na matemática do poema. Esta leitura foi influenciada pela leitura e olhar sobre dois complexos trabalhos acerca das relações matemáticas ocultas nos cantos do poema levados a cabo por Jorge de Sena, para quem eram as «proporções, o edifício, construção estética de extraordinário rigor, destinada ela mesma a significar» (Sena, 1980, p. 14).

Os 7 versos relativos às duas terras pisadas pela armada, rumo ao canto 7 (o da chegada à Índia), podem traduzir o 777 — Moçambique, Mombaça e Índia — como o aclamado número da vitória de Deus, por oposição ao 666. Pode isto querer dizer serem os sete versos da presença em Moçambique e em Mombaça o caminho para um todo, todo esse manifestado no canto 7, a Índia chegada (ou a Índia a que se chegava) e por isso o encontro com a perfeição.

Assim, quem iria para a Índia seria a Fé cristã — o *Antigo Testamento* a bordo da História de Portugal, aspecto este também coincidente com a forma ininterrupta com que Gama conta a História de Portugal desde os seus primórdios com o intuito de chegar ao reinado de D. Manuel e nela aparentemente se insira para que a transporte, sendo, em verdade, a História quem ali o transportara.

Na Índia encontrar-se-ia a perfeição pelo número 7 exposta, que faria dos caminhos dessa História passada por pequenos setes-versos, o marear providencial até ao grande-totalizante 7 — simultaneamente canto e Índia (porque nesse 7 reside). A este respeito, antes da chegada, à vista da Índia é dito: «E se do mundo mais não desejais, / Vosso trabalho longo aqui fenece» (VI, 93). Este verso estabelece uma interacção análoga com o sétimo dia bíblico, indicativo do término da criação e principiador do descanso dos homens, pois que é no fim do sexto canto que a Gama se lhe abre o sétimo, o do descanso, caso do mundo mais não desejasse.

A propósito desta fé em busca da perfeição, supostamente encontrável na Índia, atente-se ao episódio de S. Tomé, na Máquina do Mundo. A Máquina do Mundo concede a S. Tomé — evangelizador do Oriente e o verdadeiro arauto da fé experimentada no terreno — 7 versos referentes às suas acções no Oriente, desde que «vinha pregando» (X, 109) até que ressuscita um morto (Cf. X, 115) para que identifique o praticante do crime de que ele era acusado (Cf. X, 114). O que a isto se sucede são as consequências da sua acção (Cf. X, 116) até que seja morto (Cf. X, 117), chorado (Cf. X, 118) e se passe à crítica da fé cristã (Cf. X, 119). Assim sendo, não será o 7 um indicativo da perfeição inversa, escreva-se, uma ideia de perfeição desembarcada no erro e na sua própria crítica?

Não será o 7 perfeito, enquanto fé térrea, não o do caminho marítimo para a Índia (Moçambique e Mombaça, traduzidos nos 7 versos terrenos), não o da Índia, porque a inicial tamanha grandeza expressa na proporção de um canto (7), comparativamente aos

7 versos de cada terra até ela pisada, descobrir-se-ia afinal ilusória e abominável, demonstrada em um curto canto de enganos, mas sim o 7 das acções crentes de Tomé, quem sem guerra evangelizara, mostrado num pós-Índia, em que esta só interessaria como caminho para o mundo, tal como a ilha, à sua imagem, só interessara, por equidade, como caminho para a máquina que movimenta esse mundo-poema?

A pré-concebida perfeição da Índia é essencialmente enganadora, pois que o poema se destina a passar além da Índia. A ideia do *Antigo Testamento* a bordo do caminho marítimo para a Índia encontra-se, para além de contida na forma, vigorosamente manifestada no conteúdo do poema, alumbrada numa passagem em que os ventos «pera derribar então vierão / A fortíssima torre de Babel» (VI, 74). A *torre de Babel* é, no passo citado, para nomear a armada que se destina e cujo caminho é ainda para a Índia. Digase, por outras palavras, a missão providencial cristã de evangelizar e colonizar o Oriente —, o antigo testamento a bordo do cometimento a um Oriente presumido céu, paraíso totalizado (tocante ao número 7) de ideias imperialistas.

Quando reaparece *Babel*, ressurge nomeada na perspectiva do castigo: «mas no tempo já passado / Na torre de Babel lhe foi vedado» (VII, 45). Não inocentemente, seguramente, o poema aplica *Babel* à viagem para a Índia enquanto inicial cometimento para repetir a sua nomeação, relacionada, não já com a sua causa, mas com a sua ilação —, a condenação, precisamente em Calecute, durante os primeiros contactos dos portugueses no e com o Oriente.

Tendo *Babel* no percurso do poema três nomeações, em todas elas estabelece um compromisso com a Índia. Por fim, na primeira das suas ocorrências, *Babel* declara-se como a abertura dessa Índia aos portugueses, manifestando-se durante o reinado de João II na personificação de uma Índia cujo caminho marítimo não estaria ainda efectivado e desde logo como uma memória: «Da confusa Babel» (IV, 64). Este passo iluminador de uma Índia pouco conhecida (ainda sem mar que a encontrasse) já como uma memória, assume-a como um castigo primordial, seja por *Babel* denunciado, seja pelos caminhos de Babel seguidos pela História de Portugal, devido aquilo que dela se desejava e das tensões que para ela se conduziam.

Isto indica em vários semblantes o seguimento ao já dissertado: A verdade do poema se não alcança através de uma missão providencial cristã recoberta de projectos imperialistas levados ao Oriente, porque, fazendo-o, encontrar-se-ia o castigo de que

Babel é símbolo — do cometimento dos homens lançados à conquista de uma terra que só existe como ideia. A Índia é e *Os Lusíadas* assim a ela se reportam, valorativa apenas no céu das ideias, sob o manto diáfano dos sonhos que Morpheu recobre: «A quantas gentes vês poras o freyo» (IV, 74) — sempre como futura e cuja esperança pode ser cronometrada pela duração curta de um sonho: «Mas ambos desaparecem num momento» (IV, 75).

Numa perspectiva terrena e histórica, a Índia é a grande realidade subversiva do poema, pois a História de Fé que a ela se leva é o seu íntimo castigo. Sempre futura, baseada na procura face ao seu constante desencontro, magistralmente expresso nos heróis da Índia, almas e corpos que existem, vivem, mas não nasceram e por isso subsistem como adiados para uma terra procrastinada com todos os passos até ela e sobre ela, postergados.

A Índia não existe na Índia enquanto espaço geográfico e funciona, na subida que são (e não ao longo de) *Os Lusíadas*, como uma ideia: «o Ganges, que no çeo terreno mora» (VII, 1); «Eu sou o ilustre Ganges, que na terra / Celeste, tenho berço verdadeiro» (IV, 74). Curiosamente, somando os dois cantos em que o Ganges é apresentado e se apresenta (o canto sétimo com o canto quarto), respectivamente, obtém-se 11 como resultado. Sendo *Os Lusíadas* um poema por dez cantos composto, tem-se como resultado uma Índia adiada para outro canto que não o de Camões.

Atentando-se aos lugares onde passa a armada rumo à Índia (excluindo Melinde, porque servente da união ou distanciação entre os agentes vivos e os agentes- memória), será assim tão diferente Calecute de Mombaça, de Moçambique ou até de Lisboa? Em Moçambique encontra-se um «engano fabricado» (I, 76); em Mombaça reside «O mortífero engano» (II, 2); na Índia «o vil interesse e sede imiga» (VIII, 96).

Relativamente a Lisboa, a Índia é nomeada como sendo «duas claras e altas fontes» (IV, 69) — dois rios, o Indo e o Ganges. Lisboa, por sua vez, vai surgindo sempre nunca enquanto terra, mas na imagem do Tejo. É por nomeação do Tejo e não de Lisboa que a armada parte: «Ficava o charo Tejo» (V, 3). É ao Tejo que se regressa: «Entrarão pella foz do Tejo ameno» (X, 144)».

Repare-se que, quando surge nomeada, Lisboa ensaia-se na perspectiva de Baco e de Vénus, assim como se mostram ou escondem todos os lugares enganosos no decorrer do poema. Aquando imediatamente antes da descida de Baco ao encontro deuses do

mar, este deus teme por ver «estar todo o Ceo determinado / De fazer de Lisboa nova Roma» (VI, 7).

Já Vénus, a sua opositora, protege a armada «Por quantas qualidades via nella, / Da antiga tam amada sua Romana» (I, 33). Vénus e Baco são a relação e o caminho todo entre Lisboa e a Índia, sendo Baco figura de maior amplitude histórica.

Baco é n' *Os Lusíadas* o governador da Índia: «Que esquecerão seus feitos no Oriente, / Se la passar a Lusitana gente» (I, 30); «Rege o hum capitam de fronte lisa, / Que com frondentes Tirsos pelejava» (VII, 52); «quando venci / As terras Indianas do Oriente» (VI, 32); «Bacho dizendo, nam conheces / O gram legislador / / Da lei que eu dei ao nescio povo humano» (VIII, 49). Essa Índia é para os portugueses, até à Máquina do Mundo, a expressão do mundo. Baco é o princípio, a génese de toda a móvel e conquistadora Cruzada de fé e expansão da História de Portugal, que Gama contaria para que dela fizesse parte e que veria na Índia o seu desembarque histórico consumado: «Esta foy Lusitania derivada, / De Luso que de Bacho antigo / Filhos forão parece» (III, 21). Posto isto, Baco representa para o poema nunca o *Outro*, a oposição mera, ou unicamente a Índia, como vulgarmente se tem lido. Ele é a Índia, sim, mas como resultado da História de Portugal numa perspectiva de conquista, cuja Índia seria o derradeiro desembarque dessa nau histórica de aproximadamente 1498 anos (contando-se a partir do ano zero, pois que este é anterior à fundação do Reino, datada de 1139).

Baco não pode ser o *Outro* porque ele é o íntimo mais profundo do «Eu» histórico português nas suas relações históricas com o *Outro*. É o Portugal na origem cujo resultado se encontraria na Índia e ademais a expressão de todos os resultados nos lugares por onde se passa até à e na Índia — a representação humana da impossibilidade. A dada altura, Baco ao Mouro diz «como erão gentes roubadoras» (I, 78); «Christãos sanguinolentos» (I, 79). Relativamente à primeira citação, Baco não estava assim tão errado, posto que logo após o confronto com os mouros «Tornão victoriosos pera a armada, / Co despojo da guerra, e rica presa» (I, 93). E, relativamente à segunda citação, não é ela a expressão resumida de toda a História de Portugal por Gama contada e que a Gama serviu para que a continuando fizesse do caminho marítimo para a Índia parte sua integrante nessa ampla História? Baco acerta nas suas considerações por ser a exacta expressão do português conquistador e do mouro (subsequentemente do oriental) conquistado.

Mais do que uma Índia, Baco representa um Oriente português, que será, como viu, através da ilha e da Máquina do Mundo, sempre futuro. Se se atentar, para além da descrição física de um «rosto humano» (II, 10), Baco não é um corpo nem do corpo faz uso. Ao invés, coloca-se como uma alma que vai assentando em vários corpos. Ele é tanto a alma do corpo da História de Portugal como a alma migratória para o corpo dos Mouros: «Sobre a terra Affricana descendeo / Onde vestindo a forma e gesto humano» (I, 77); «Que Baco muito de antes o avisara / Na forma doutro Mouro que tomàra» (I, 104). É, em sùmula, a ponte que de um vai ao outro, posto que, nem conquistador nem conquistado representa a conquista em si. Nunca saindo dos parâmetros históricos, conduz o poema sob enganos religiosos e tipicamente humanos.

O que o move é tão humano quanto o que o poema no seu mais íntimo debate: Não ser esquecido (*Cf.* I, 30). Além disso, detém um sentimento egoísta: «E não consinto Deoses que cuideis / Que por amor de vos do ceo deci» (*Cf.* VI, 32).

Baco, apresentado primeiramente como «o vencedor da Índia» (I, 32) vai estabelecendo, ao longo do poema, um caminho de aproximação entre si e os navegadores. Fazendo-se o levantamento ordenado da forma como se refere, através de discursos directo e indirecto, aos navegadores, perceber-se-á esta sua proximidade, tanto com a História de Portugal, como com a Índia, que faz dele o desfecho dessa junção: A História de Portugal, desde as origens, na Índia.

Preliminarmente, a eles se refere como «Portugueses» (I, 74), «Lusitano» (I, 75) e como «o navegante destruydo» (II, 10), denotando-se um claro afastamento. Contudo, com a aproximação à Índia, o perfil psicológico revela uma maior propinquidade e o discurso assume um tom mais profundo: «Dando mostra de grandes sentimentos, / So por dar aos de Luso triste morte» (VI, 26); «Que dhum vassalo meu o nome toma, / Com soberbo, e altivo coração» (VI, 30). Na Índia esta proximidade encontra a sua resposta: a primeira figura, o primeiro herói das bandeiras «he Luso» (VIII, 2), que tem «Hum ramo por insignia na dereita» (VII, 77). Este Luso «Foy filho e companheiro do Thebano» (VIII, 3), cujo «verde Tyrso foi de Baco usado» (VIII, 4). A proximidade que se ia estabelecendo entre Baco e os portugueses encontra na Índia a sua expressão unitária. Os Portugueses, na medida em que se vão aproximando daquele que seria o seu destino, as suas nomeações vão sendo aproximadas a Baco, como à mitologia. Não estranhamente, na Índia, se refere: «Desta arte o Malabar, destarte o Luso» (VII, 45).

Fora-se para a Índia à procura de si no sentido primeiro e essencial, da sua origem enquanto História. Baco não pode ser personagem que se vai opondo aos portugueses na medida que é Baco quem estes irão encontrar enquanto se procuram encontrar na Índia. Quem está na Índia é Luso, Baco, por interacção familiar, ele mesmo a origem de Portugal bem como a Índia enquanto lugar triunfante. Baco não poderia nunca ser uma alegoria porque é o corpo das sombras, tal como Téthis ou Dione, reservando-se Vénus para as aspirações das sombras. O indivíduo é Luso, a providência. Não Gama, mas ainda o plural enquanto História. Não o singular enquanto representação pela sua diferença na História, mas o seu seguimento.

Baco é «inimigo dos portugueses» (Saraiva, 1978, p. 105), embora na linha em que é o maior inimigo de si. Aí reside a sua maior amplitude histórico-temporal em relação a Vénus. Baco abarca um povo, enquanto Vénus, a determinação do tempo presente nesse mesmo povo.

Ele é a Cruzada portuguesa construída à imagem de uma cruzada mitológica. É o histórico capitão da Índia (*Cf.* VII, 52), o histórico parente da fundação do reino português e a génese de uma identidade monárquica nacional.

Gama dá mostras de o conhecer na Índia precisamente porque provém de Baco toda a história dinástica que expusera, sendo Baco o móbil primeiro dessa ampla História. A dada altura, na Índia, Gama diz ao catual: «Das razões em contrario acharias / Senão cresses a quem não crer devias» (VIII, 66). O catual estava instruído por Baco e Gama, apesar de no poema não o ver — não se encontra essa visão em momento algum lapidada; conhece-o, simplesmente porque Baco é o seu sentido histórico no que nele reside de vitória e de derrota. Quem existe, na medida em que Gama não existe fisicamente, e só a partir do canto V tem indícios de uma existência — os olhos que vão vendo um poema — é Baco.

A História de Portugal rumo à Índia é um prolongamento de Baco, ao mesmo tempo que esse grandioso acontecimento para a História de Portugal, seria uma extensão da História de Portugal de Cruzada, também ela de Baco, leia-se. Nesta perspectiva, é Baco o fundador da História de Portugal, como fora da Índia, e a expressão da experiência e dos trabalhos de conquista: «o largo mar que navegarão, / Os trabalhos, que pelo Deos nascido, / Nas Amphineas Thebas, se causarão» (IX, 19).

Desta forma, Luso, imagem primeira da Monarquia Portuguesa e com aparências no decorrer da narração da História de Portugal (Cf. III, 95; IV, 26), também ele desaparece das ocorrências do poema após a Índia (Cf. VII, 2; VIII, 2). O que se atravessa não é, porquanto, o caminho marítimo para a Índia e sim o caminho marítimo de Baco (da História de Portugal) para Baco (a Índia), no qual o *eu* (Gama), encontraria o seu valor unicamente no descontinuar dessa História que encontraria preenchimento a uma lacuna na Índia.

Segundo Luiza Nóbrega, Baco tem funcionalmente o intuito de ser o «porta-voz das facções mais desfavorecidas da política régia» (Nóbrega, 2012 p. 45). Em consideração, mediante tudo o que se tem vindo a debater, não o é. Baco é, opostamente, essa voz da política régia enquanto entidade, e se é a voz do opositor é a voz profunda do *eu* que se vai opondo à própria tentativa de sucesso e inelutável insucesso: «Bem fora que aqui Baco os sustentasse, / Pois que de Luso vem, seu tam privado» (I, 39). Baco é o «Luso horrendo» (Cf. II, 48), aquele que «estrupe e mata» (Cf. III, 114), «Rompe, corta, desfaz» (III, 51). Aparte de rei da Índia, Baco constitui o símbolo da monarquia portuguesa, o princípio da História de Portugal com Luso iniciada, o privado peito mais íntimo da coroa enquanto forma de conceber um Governo — a guerra e as armas. Baco é para o poema uma parte da existência pátria — a parte intolerante que se viu não desaparecer. Ele é o que de mais humano palpita ao longo de todo o poema na personificação do interesse pessoal régio, do egoísmo, da ideia de fama e de glória, bem como os sentimentos inerentes: o medo de ser esquecido.

Respeitante à posição de Vénus no poema, também ela comporta um sentimento egoísta. Age em proveito próprio: «Estas causas moviã Cytarea, / E mais, por que das Parcas claro entende / Que ha de ser celebrada a clara Dea» (I, 34). Dá-se a ver como nepotista, padecendo de um sentimento matriarcal no qual os portugueses, que viriam tirar a fama ao seu filho Eneias, a lembravam os amados romanos: «Por quantas qualidades via nella, / Da antiga tam amada sua Romana» (I, 33); «porque tanto imitação as antigas / Obras de meus Romanos, me ofereço» (IX, 38). Vénus não corresponde nunca a um prémio ou glorificação, mas à desculpa dos homens, pois «quem pode livrar-se por ventura, / Dos laços que amor arma brandamente» (III, 42).

Ao invés de Baco, relativamente a Portugal, Vénus só existe no reinado de D. Manuel e como aspiração a uma Índia que tornaria Portugal num Império capaz de se

equiparar ao Império Romano. Vénus age sobre a Natureza, manifestada nos ventos (Cf. II, 22). Sempre que se envolve com a natureza humana fá-lo através de deidades inferiores: de Cupido, para a concretização da ilha (Cf. 43-49); de Dione (Cf. II, 33-42) sobre Júpiter, a quem seduz para obter o que deseja; de ninfas (Cf. VI, 85-91), das quais a mais importante é Thétis, aquela que assume por completo as operações da ilha de Vénus.

As suas atitudes são ao nível dos caminhos da História, como Baco, mas se Baco gera a ideia de ser puramente elementar, sendo as suas descidas do Olimpo antigas, já relacionadas com uma Índia primordial e com as origens de Portugal, as descidas de Vénus do etéreo ao elementar são movidas pela viagem promotora do caminho marítimo para a Índia como se do caminho marítimo para a superiorização a Roma se tratasse. Se Baco corresponde ao *Eu*, como se explanou, na sua própria origem, Vénus será o *Eu* enquanto pátria com capital em Lisboa, símbolo do reino de Portugal, construído à semelhança do *Outro* enquanto pátria com capital em Roma, símbolo do império. O que o poema vem ultrapassar é Vénus enquanto uma Índia parte da pátria portuguesa e Baco enquanto padrão de conquista e só excedendo a Índia se transcendem ambos.

Que Vénus esteja relacionada, no respeitante a Portugal (porque o seu passado é de protectora do império romano e não de Portugal) somente com a viagem presente e a aspiração a uma Índia, é visível em dois vocábulos e na sua (falta de) recorrência. As divindades Camenas, ninfas das águas ligadas a Vénus (como movimentos seus), aparecendo apenas mencionadas no canto V, na estrofe 63 (segmento da História de Portugal no caminho marítimo para a Índia) e no canto VII, na estância 85 (na Índia), remetem-na como somente ligada com o tempo presente da viagem e o seu resultado. *Itália*, espelho do império através do qual a imagem de Portugal seria construída por semelhança, vem nomeada somente no interior da História de Portugal (Cf. III, 10; III, 100; IV, 61) e na Índia (Cf. VII, 8), o que indica o culminar dos caminhos dessa História, com a Índia transformada no novo império romano (os caminhos de Vénus), afinal sujeitos ao desaparecimento, tal como os vocábulos exemplificativos da proeficiência Vénus, logo após a Índia, em virtude do mar e o mundo.

Derivado disso, Vénus é construída à imagem das Musas de Hesíodo, na medida em que tem uma função prática, servindo uma matéria apenas, um movimento singular

na História e não um conjunto abrangente, como das musas cada uma tem a sua função ou disciplina. A função de Vénus é, pois, a conquista da Índia e a efectivação imperial.

Das musas, diz Hesíodo, estarem qualificadas para «contar mentiras várias que se assemelham à realidade» (Hesíodo, *Teogonia*, v.27). De Vénus, diz o poema ser «A Deosa Gigantea temeraria, / Lactante, mentirosa, e verdadeyra» (IX, 44). Ao adjectivá-la como *Gigantea*, sendo ela parte integralmente relacionada com a Índia e também ela quem viabiliza a chegada, não estará o poema a confirmar a Índia como um passo titânico? Não estará o poema, desde cedo a estabelecer contactos entre os Gigantes mitológicos e *Babel*¹⁴? Vénus só pode mentir acerca de uma Índia passível à conquista porque já com D. João II essa Índia, cujo caminho marítimo não fora ainda aberto, era o castigo primordial em *Babel* e no seu reinado expressos. E mentindo está a ser verdadeira por saber estar a mentir — só conhecendo o lugar da verdade se fabrica uma mentira.

Vénus sabia muito bem não estar a levar um prémio aos portugueses como se tem querido ler na ilha por ela pensada, somente um remédio que curasse a Índia encontrada: «Que vedes Venus traz a medicina» (IX, 49). A ilha é uma extensão da Índia, uma solução para a Índia e nunca o prémio por feitos, feitorias definidas e conquistas no Oriente, que, no poema, são nenhuns.

Vénus e Baco, o que não é de estranhar pois que são eles toda a direcção actante do poema, sendo através da sua visão e dos seus movimentos que é permitido chegar no poema ao momento em que eles não são passíveis à observação, representam por isso a acção dos intuitos mais estruturais do poema. Com Vénus dá-se a expressão que se viu desde cedo capitanear toda a obra: «Os Deoses faz descer ao vil terreno, / E os humanos subir ao ceo sereno» (IX, 20); com Baco a afirmação de «Que do mar e do Ceo em poucos anos, / Venhão Deoses a ser, e nos humanos» (VI, 29). Na mesma expressão de duas personagens, repare-se que Vénus coloca primeiramente a descida dos Deuses — que é ela através de outrem (Dione desce para os dirigir; Cúpido fabrica a ilha; Téthis e o coro das ninfas nela compensam o já passado) —, ao passo que Baco coloca em primeiro a acção dos homens, o que conduz à ideia de que Baco representa manifestamente a acção humana e Vénus a acção divina. Subsequentemente, Vénus tem de deixar os trabalhos terrenos para outras divindades, conservando-se celestial.

¹⁴ Adiante, aclarar-se-ão as interacções entre os Gigantes e Babel, com aproximações e considerações acerca de outras similitudes, a partir da história dos Gigantes.

Se Vénus é a Índia conquistada por Portugal, que por ela se tornaria um império, e Baco a conquista em si, não era o patriotismo ou a pátria o que Camões queria cantar, ao contrário do que escreve Oliveira Martins (Cf. Martins, 1986 pp. 49-50). Quando muito o que ela sente: existirá maior desvalorização da terra (seja ela Portugal, Índia ou Itália), do que a sua inexistência física e geográfica até à Máquina do Mundo, sendo puramente a extensão daquilo que sentem as personagens do poema, Vénus e Baco?

Deste modo, Lisboa é um rio como a Índia são dois rios. Não deixa de ser curioso, aquando do encontro com o rei de Melinde, em que Gama se propõe a tratar da não assim tão (como se verá) «larga terra» (III, 5), com a descrição da Europa, Roma não germine, sendo o espelho da Itália a cidade de Veneza: «A soberba Veneza está no meio / Das agoas» (III, 14). Não quererá isto dizer que Gama ao contar para que se conte, estaria na realidade já a afastar-se daquilo que contara? *Afundando* Roma (a imagem imperial por excelência) num canal veneziano, não estaria o poema a indicar vir cantar as águas e não as terras? Estas acepções atestam a descridibilização imperial e a ampliação de território, em virtude da credibilização marítima e do seu significado para o conhecimento do poema.

A Itália romana de Vénus, pela qual Portugal lisboeta de Vénus seria erigido por semelhança, enquanto império, é um grande canal de água. A Máquina do Mundo revelara um mar feito céu. Desta forma, Lisboa interessa como expressão de Portugal na medida em que é exactamente «Onde a Terra se acaba, e o Mar começa» (III, 20), onde morre a terra e nasce o mar. Se a Índia são dois rios, Lisboa um rio e Itália um grande canal de água, a imagem para onde o império se estenderia não existe, enquanto a terra só existe na água e pela água, até que seja substituída pela água.

Também na *Mensagem* esta ideia dos lugares puramente funcionais e isentos de significado, ou dele absorto (abstraídos de significar), está patente. O lugar único desde o primeiro poema, olhado, é Portugal. Portugal é, no último poema, nevoeiro. Portugal da *Mensagem*, enquanto Império, fica afogado no mar que vai surgindo, assim como Roma ficara, pela voz de Gama, adentro um canal veneziano: «Cumpru-se o Mar, e o Império se desfez» (Pessoa, 1970, p. 57). Há, portanto, um diálogo em *Os Lusíadas*, que a *Mensagem* recupera, entre o homem e a água e não entre o homem e a terra, pelo que se julga válido afirmar que, e sob toda a construção do poema, como se verá, a grande conquista do homem é ao nível da água e por isso terá como prémio um outro mar — o

céu — que em nada a espuma das ondas difere das nuvens do céu, sendo pelo trabalho sobre as ondas que se chega ao céu da Máquina do Mundo: «sobre as nuvens os subião / As ondas de Neptuno» (VI, 76).

Desfeito o império e adiada a Índia, não estaria o poema a desviar-se do «objectivo de apregoar a ideologia oficial que recobriria a política expansionista da coroa portuguesa e que correspondia a um sentimento nacional» (Saraiva, [1996], p. 58)?

O tempo em que se canta (Reforma e Contra-Reforma, Inquisição, Monarquia, Comércio e o grande marco que para ele fora a descoberta do caminho marítimo para a Índia), é a realidade preliminarmente estrutural cujo tom se vai assumindo como ornamental, de forma a fazer passar a realidade mais interior do poema: o deus cristão, no perpassar do poema, é silencioso e ausente, sendo que em todos os momentos que as personagens históricas congruentemente lhe bradam, é Vénus quem as atente. Consequentemente, ao contrário daquilo que muito se foi afirmando, não existe um «maravilhoso pagão» mas sim um *maravilhoso cristão* e um *real pagão*; renuncia-se à inquisição dando a ideia de que se está envolvido nas suas conjecturas, evidenciando supostas alegorias que se elaboravam, quando as únicas alegorias são a obrigação a que o poema se submete para expressar a sua realidade mais intrínseca; a monarquia, ainda que o poema pelo seu contexto histórico-epocal não concebesse uma república, partindo da monarquia enquanto forma de estratificar a sociedade, desmonta-a ao ponto do monarca ser obsoleto em favor dos vassalos; o comércio e o terreno presumido paraíso do seu exercício, a Índia, vêem-se como acção narrativa transformada em subversão do narrado.

A Índia é exibida como uma escultura: «Vêem-se abomináveis esculturas, / Qual a Chimêra em membros se varia» (VII, 47). Quimera, aquela «que sopra fogo invencível, terrível, grande, rápida e violenta» (Hesíodo, *Teogonia*: 319-320), seria a própria imagem da Índia, comum na rapidez, pela duração do canto, terrível, pela consumação dos seus actos, efémera, pelas esperanças para ela orientadas, a desembarcar na violência e grandeza somente aparente de uma Índia cujas opções únicas seriam o comércio ou a guerra: «Que quem nam quer comercio, busca guerra» (VIII, 92).

A guerra encontra-se no poema como uma memória. Apesar de exposta, primeiro na *Propositio*, depois pelo Gama ao rei de Melinde, seguida de uma demonstração ao catual e posteriormente exposta na ilha de Vénus, a funcionar como um eco (já em

Afonso Henriques anunciado) — primeiro ouvido e depois visível —, é irrevogável o facto de Gama não ter uma única conquista terrena.

Quanto ao comércio, se se tiver em conta que a viagem rumo ao Oriente serviria para estabelecer rotas comerciais, o comércio pouco surge e quando dá mostras de se erguer, é-nos apresentado de forma altamente irónica, como própria moeda de pagamento para obter a liberdade: «compra co a fazenda a liberdade» (VIII, 92). «A palavra *comércio* aparece apenas quatro vezes num poema que tem cerca de 10 000 versos» (Saraiva, 1980, p. 138). Pode então falar-se do comércio n' *Os Lusíadas* como matéria altamente interior ao Portugal de quinhentos e facto incontornável para um poema dedicado a tratar «puras verdades» (V, 23). Não obstante, ainda que o refira, indirectamente e com dúbio interesse (sob premissas de menosprezo), utiliza-o para que pela sua subversão se dedique a tratar uma realidade mais exterior e abrangente: o conhecimento do poema e do mundo, de que a máquina é objecto.

Esta subversão de Lisboa, da Índia e dos lugares onde passa a viagem rumo à Índia, em agravo do alargamento do mar e do mundo, é por si um atestado à extrapolação em relação aos reis — representatividades singulares divinas em terra. Nesta perspectiva, percebe-se o motivo pelo qual D. Manuel tem um interesse ínfimo para o poema. Tem, por nomeação, três aparições apenas. Duas vezes registadas no seu reinado (Cf. IV, 66; IV, 75), marcado pelo sonho que enviaria uma armada à Índia e com uma ocorrência nela (Cf. VII, 57). A importância de D. Manuel, a par da Índia, para o poema é, porquanto, relativa, na proporção de matéria-primeira a cantar, pois que não é na Índia que o significado do poema acontece, funcionando ela como mero significante para atingir um significado dela exteriorizado. Ele e a Índia, objectivo seu, são um meio, como o são todos os reis do poema. A Índia seria o seu propósito, pelo que passar além da Taprobana — da Índia — seria ultrapassá-lo a si, às conquistas e à ideia de império.

Nesta medida, a viagem de regresso é abrupta. O regresso a Lisboa é o acontecimento mais fugaz, ocupando apenas uma estrofe, desde o «embarcar» (X, 143) até à «vista do terreno / Em que nacerão» (X, 144). Regressa-se ao rei e com ele ao mais íntimo de si enquanto pátria — ao «coração, que as mágoas lâ diyxavão» (V, 3), a alumida expressão de que *as saudades se matam*. É a morte de um poema que, depois de ter dado a ver e por conseguinte a saber o conhecimento que transmitira, regressa à ordem hierárquica natural das coisas que, de onde havia partido, se dedicara a sublevar. Não

será esta a explicação para o facto de Gama, como se debaterá, não sentir, ou seja, de se não encontrar nele uma manifestação de desejo? Ter precisamente quem sinta por ele? A pátria terrena diga-se, seja ela a portuguesa, ou, por outras similares palavras, Vénus e Baco.

Existe no poema um vocábulo que permite recuperar a afirmação de que o regresso dos navegadores à pátria e portanto à ordem hierárquica de onde tinham saído é o seu próprio esquecimento: *Vasos*¹⁵. *Vaso* vem no poema constantemente conotado com aquilo que faz esquecer. Nasce com Baco, no primeiro ajuntamento de deuses no monte Olimpo, quando antevê ser esquecido (Cf. I, 32); renasce com o vinho servido por Gama em Moçambique, ainda numa viagem que seria para o Oriente — relacionado ao mito de Baco (Cf. I, 49); reaparece na própria Índia de novo associado ao vinho, não já de Baco, mas por Noé inventado (Cf. VII, 75) —, o correspondente de Baco, ver-se-á; reafirma-se para designar a própria estreiteza do coração dos navegadores pelo regresso à pátria (IX, 17); por fim, é colocado na ilha de Vénus, no cerne do banquete que nela toma lugar, novamente conotado com o vinho (Cf. X, 4). Essa força ébria que no poema faz esquecer é ordenadamente a expansão e a conquista propriamente ditas, iluminadas no pânico de Baco em ser esquecido enquanto conquistador; o caminho marítimo para a Índia, intenção de uma monarquia, disputado entre Vénus e Baco; a Índia, o sonho de um rei, lugar do rei Baco e onde reinariam as aspirações de Vénus; o regresso dos nautas à pátria porque, depois da subida em que consistiram os seus olhos até ao conhecimento, descem à pátria e nesse retorno também ao reduzido conhecimento de onde tinham partido, o seu rei, de novo erguido e alto, princípio e fim da narração que, no entanto havia sido, no meio, por eles ofuscado.

De Baco se parte e a Baco se regressa. Parte-se dos vinhos (metáfora para exprimir Baco); sai-se da pátria (que é Baco) rumo à Índia procurada, encontrada na ilha de Vénus, onde Baco (a origem da História de Portugal) se funde com as aspirações de Vénus (a determinação momentânea daquela parte da História de Portugal) por uma Índia a qualquer custo, cujos derredor e composto interiorizado são dionisiacos — os caminhos de Vénus desembarcados nos lugares de Baco.

¹⁵ O leitor interessado encontrará em Jorge de Sena (Sena, 1982, p. 403) a explicação para o termo *Vasos*, com diferenças na utilização às quais nos não referimos.

Continuadamente, é à Índia e à sua extensão (ilha de Vénus) que a História regressa, pelo que o «FIM» que encerra o poema indica-se como a sua própria falácia. Regressa-se a «Aquiles» (Cf. X, 156) no último verso do poema, as aspirações de Vénus, manifestadas na ninfa Téthis, mãe do herói, com a ilha (a Índia possível) levada ao rei (pois que a ninfa o comprara para genro) e por isso à soberania real firme na clareza duma entidade monárquica, e regressa-se a «Alexandro» (Cf. X, 156) no penúltimo verso, com a Índia restituída à manifestação física das conquistas, a figura de Baco, como Alexandre, o grande conquistador do Oriente. O indivíduo, Gama, regressa ao seu rei, seja ele Baco, D. Manuel, ou até D. Sebastião.

Nas leituras à *Dedicatória* (Cf. 6-18) do poema, tem sido aceite ser D. Sebastião o destinatário da mensagem. De facto, certas passagens nessa direcção apontam: «Vos tenro, e novo ramo florecente» (I, 7), que, pela tenra idade do rei, se referiria a D. Sebastião; o anunciar de uma «victoria ja passada» (I, 7) e não numa vitória em tempo presente, que se o fosse seria uma vitória de D. Manuel, o rei que enviara Vasco da Gama como Capitão duma armada rumo ao Oriente; o próprio facto de Camões consagrar essa dedicatória a um espaço que é em todo o poema bem delimitado e só seu.

Porém, outras passagens indicam que possa ser o poema dedicado a D. Manuel. Cantar-se-á «hum novo exemplo» (I, 9). Para o reinado de D. Sebastião, em que este seria o leitor a quem pedagogicamente se dedicaria o poema, o exemplo que se cantaria, «Do amor, dos patrios feitos valerosos, / Em versos devulgado numerosos» (I, 9), referente à descoberta do caminho marítimo para a Índia, bem como o Mundo para além dela, não era uma novidade, mas História. Pode todavia aceitar-se ser o novo exemplo a mobilização hierárquica dentro dessa História e nessa linha de pensamento será também aceite ser dedicado o poema a D. Sebastião, embora se pareça mais conexo e congruente que o seja a D. Manuel; quando é dito que Téthis tem para o rei «todo o ceruleo senhorio, / por dote aparelhado» (I, 16), adquirindo-o para genro, ainda que seja crível, pela companhia eterna em que consiste a da Ninfa (Cf. X, 143), eterna e por isso transigente ao tempo, que D. Sebastião possa ser o genro, acredita-se ser D. Manuel o receptor, pois que é Gama, um súbdito seu, quem através do sexo (Cf. X, 3-5) estabelece essa relação familiar; noutro passo é pedido ao rei que veja «os seus» Argonautas para que dele sejam vistos no mar (Cf. I, 18). Se a armada rumo à Índia é a de D. Manuel e os «seus Argonautas» é uma sentença referente a Gama e aos outros navegadores, é mais verosímil ser D. Manuel o destinatário e não Vasco da Gama.

Estaria o poema então, propondo-se e dedicando-se, erigido a D. Sebastião, incitando-o a novas conquistas e valorização dos seus súbditos sem títulos, como o era Camões, ou a D. Manuel, incitando-o à visão do mar feito pelos seus, afinal, valiosos súbditos sem títulos, como o era Gama? Falaria o poema a Portugal sincrónico rumo à Índia ou a um Portugal diacrónico nas várias Índias do mundo? Se, como se alertou em nota passada e posteriores estudos requerem atenção nessa medida, por vezes Gama, quando falando por si, assume a voz do Poeta (aquele que reserva no poema um local de observatório só seu) e o poema, temporalmente, comporta Portugal monárquico desde os primórdios até à sua actualidade (ano de 1572), não estará o poema sobretudo a falar à instituição, ao coração bandeirado da entidade, o topo da cadeia que permanecera e continuaria a permanecer inalterável, tendo sido o grande sentido da Máquina do Mundo, não quebrá-la, mas iluminar o que mais abaixo nela se encontrava?

O ponto objectivamente mais alto do poema, porque acima do cume mais alto nele visto, o «valor mais alto» (I, 3), desapareceria com a descida até ao e pelo mar do retorno, descida atirada pelo Poeta ao seu espaço, o espaço onde vive uma pátria descendente: «O favor com que mais se acende o engenho, / Não no dá a pátria, não, que esta metida, / No gosto da cubiça, e na rudeza» (X, 145). Atirada pelo Poeta ao seu espaço de indagação, seria de esperar referir-se à pátria portuguesa do reinado de D. Sebastião.

Contudo, no final do canto VII, quando se pensa Portugal chegado à Índia, o Poeta, dirigindo-se às ninfas do Tejo (Cf. VII, 82), designa Portugal como lugar de «torpes exercícios», «vícios» e viver «ambicioso» (Cf. VII, 84), lamentando os poderes da ambição e do dinheiro: o «despir e roubar o pobre povo» (VII, 85). Este último Portugal do canto VII desembarcado na Índia, é o de D. Manuel.

Sendo os problemas da cobiça, do dinheiro e da pátria flexíveis ao tempo e comuns aos dois reinados, parece ter-se encontrado um Portugal do século XV, no seu conceber poético, não tão diferente do Portugal do século XVI.

Pode então falar-se n'Os *Lusíadas* de uma tripla partida e um correspondente triplo regresso: D. Manuel com Gama; D. Sebastião com Camões; ao rei, com o poema. Estas acepções denegam na sua base as opiniões geradas de que é a D. Sebastião que se dedica o poema e é tão-somente a ele que se regressa (Cf. Saraiva, 1972, p. 8; Saraiva, 1980, p. 137).

Para além do já dissertado, estes argumentos indicam não ser na Índia que o rei ficara de parte, pois que esse era o serviço pelo rei imposto, embora tenha sido a não Índia a causa do tema a cantar, dando-se por ela a sua transformação — «Aquelles sos direy que avernturârão / Tambem de suas obras merecida» (VII, 87).

Parece ter-se chegado à conclusão para a existência de um motivo para a afirmação de que o vocábulo «reino / s (cento e uma ocorrências), nunca rima» (Cf. Verdelho, 1981, p. XIV). Não era a expansão do reino com a Índia aquilo que se queria cantar, nem o rei que a ela mandara ir, mas o ainda «velho Chaos» (VI, 10), «não com a noção que tem para nós de “desordem” mas provavelmente de um “espaço aberto” preexistente» (Pinheiro e Ferreira, 2014 p. 47¹⁶). Este *velho Caos*, divindade pelo poema *Os Lusíadas* recuperada para aquando do concílio dos deuses do mar designar o próprio mar, será a grande conquista do poema.

O que o poema trata é o nascimento do mar alargado e a transmissão do seu conhecimento, através da voz de quem no-lo dá em esclarecimento — a deusa Téthis — e do objecto sobre o qual incide essa transmissão — Vasco da Gama. Por conseguinte, com a Máquina do Mundo, o rei não é já apresentado como «a força agregadora, disciplinadora e identificadora» (Saraiva, 1984, p. 109), mas veemente ultrapassado por uma transmissão que se lhe torna exterior.

¹⁶ Esta citação consiste numa nota pelos autores deixada ao poema *Teogonia* (Cf. *Teogonia*, Hesíodo, v. 116)

2. TÉTHIS E VASCO DA GAMA: DO MAR AO POEMA

Na Máquina do Mundo coexistem apenas duas personagens. Apenas uma delas (Téthys) discursa, daí fruindo um emissor e um receptor fixos.

Téthys tem para o poema o valor de *deus ex machina*. É aquela que existe alta em relação ao espaço de actuação, sempre retratada como *madre e essencial*, portadora da revelação e iluminação aos propósitos mais significativos do poema. Consiste na voz permutativa de uma Índia onde desembarcaria a armada denominada História de Portugal e por isso a modificação do sentido nuclear do poema, na medida em que ele se não destinaria à descoberta do caminho marítimo para a Índia, como se debateu, mas ao seu desvio.

Quem é Téthys e para onde fora o poema senão para a Índia? Téthys representa grandes dificuldades no percurso poema, pois que nele duas Téthys existem sem coexistir, indistintamente grafadas: Uma é a ninfa, mãe de Aquiles e a outra a deusa, mulher de Oceano. A sua diferenciação encontra-se no poema e não só como questão de ornamento, mas enraizada no próprio assunto da sua estrutura. Não sendo através da ortografia que se as pode distinguir, colocar-se-ão em evidência o comportamento e os lugares onde uma e outra surgem, para chegar ao que simbolizam no poema.

Num espaço anteriormente citado e argumentado, apontou-se a deusa Téthys para a subversão hierárquica: «hia o Sol ardente recolhendo, / Pera a casa de Thetis, e inclinado» (III, 115), com correspondente directo no culminar dessa inclinação e descida do rei, já na *Propositio* anunciada. Curiosamente, e por isso se serviu desta premissa para o capítulo destinado à subversão hierárquica, a deusa Téthys tem um valor ocorrente nos espaços de transmutação.

Surge na História de Portugal, por duas vezes, em que primeiramente o mar seria a sua casa e na segunda para que se confirmasse como detentora desse mar: «Eis mil nadantes aves pelo argento / Da furiosa Tetis inquieta» (IV, 49); ressurgue na Índia por duas vezes: «No nunca descansado e fero gremio / Da madre Thetis» (VIII, 74) e como

a «Madre, que nos çeos estâ em essencia»¹⁷ (VII, 2); dá a Máquina do Mundo, simultâneo resumo e significado do poema, na medida em que por ela se opera a consumação da transferência de vassalos para o lugar dimensional do Rei (consistindo no corpo da substituição), referindo-se à modificação dos valores da História de Portugal, bem como à substituição da Índia pelo mundo — em que a Índia seria apenas uma parte desse mundo, parte essa adiada para o futuro e cujo valor assentaria em heróis e não reis.

A sua colocação, por nomeação, julga-se não ser inócua e sim a expressão do significado que para ela (deusa) o poema pretende: a substituição visível dos seus propósitos, com as mudanças levadas a cabo no cerne da História de Portugal — da terra para o mar e na alteração do primeiro senso da Índia enquanto mundo para o seu significado reduzido a apenas um dos lugares no mundo—, viabilizando o seu conhecimento enquanto deusa no interior do poema e, conseqüentemente, o conhecimento do próprio poema.

Os aparecimentos duplos, duas vezes na História de Portugal e duas vezes na Índia, sobressaem do seu espaço singelo e consistem, crê-se, no redobrar aditivo das matérias: a uma História de Portugal particularmente terrena dar-lhe-ia uma marítima; a uma Índia dar-lhe-ia futuro, mas também o mundo; ao globo da ninfa, aspecto a recuperar adiante, dar-lhe-ia sentido duplicado (2x).

Nesta linha de pensamento, as alternâncias entre deusa e ninfa não transmitem a referência a uma mesma deidade, mas a duas que, não sendo concomitantes, existem em separado, pelo que se julga imprescindível partir de uma transcrição de Jorge de Sena, para depois fazer um levantamento das ocorrências, justificando e explicando uma e outra, por comportamento e forma de agir:

«A ocorrência de IX, 48, quando é dito que à dita cuja o Amor, nos preparativos da Ilha dos Amores, quer feri-la mais que a nenhuma, por lhe ser esquiva, requer particular atenção. De qual delas se trata? Da grande deusa, ou da nereida desdenhosa de Adamastor? Na Ilha, a grande deusa é personagem, e a nereida não é referida. Tanto pode ser uma como a outra — Téthis, para ser dócil em entregar-se a Vasco da Gama, ou Thétis, para quebrar-lhe a hostilidade aos portugueses documentada antes. E, para

¹⁷ Ainda que não seja dito no verso citado quem é esta *Madre*, é crível que a seja a deusa Téthis, pois que ela é a única personagem ao longo do poema apelidada de «Madre» (Cf. VIII, 74), ocorrendo o vocábulo no poema três vezes e a única delas não citada o é para referir a «madre Igreja» (Cf. X, 40).

essa ocorrência, uma nota deve avisar o leitor sobre a legitimidade das duas hipóteses — querendo-nos parecer que a coerência narrativa se inclina para que seja a grande deusa (que, como ela diz depois, está ali «por alta influência do imóvel fado», ou seja a Afrodite Urania que fez o Amor feri-la).»

(Sena, 1982, p. 292)

Respeitante à ninfa, se a deusa se identifica com o mar a dar no céu, pois que é detentora do mar e através da sua voz, no céu, se dá a conhecer o poema, sendo ela a alteração e a duplicação dos propósitos do poema, a ninfa é o apontamento do seu prolongamento, o da entidade régia e da própria Índia, pelo que os seus desígnios são terrenos.

Na primeira ocorrência é dito ao Rei que «Thetis todo o cerúleo senhorio, / Tem pera vos por dote aparelhado» (I, 16), fazendo dele genro por estar «affeioada ao gesto bello, e tenro» (I, 16). De Téthis enquanto deusa não se descobre nenhum apontamento relativo aos gestos, apegos, feições físicas e afeições, ao passo que a ninfa dá a ver o seu corpo: «Que o corpo cristalino dexe verse, / Que tanto bem não he pera esconderse» (VI, 21). A deusa não padece desta vaidade e exibicionismo: não lhe conhecemos os búzios do peito, as algas que se penteiam ou as ondas do corpo. O que ela dá a ver é, não o seu corpo, mas o corpo da inteligência, manobrado em primeira instância por uma virtude sem correspondente ou percepção possível (Cf, X, 80).

Se a ilha posterior à Índia é de Vénus, estando nela actante a ninfa Téthis, então, por alguns motivos a aclarar adiante, Téthis ninfa é um desdobramento de Vénus. Sendo-o, dela conserva traços característicos. Disso procedente, é natural o concerto da ninfa com um amor puramente terreno. Ela é formosa (Cf. VI, 21), dócil e industriosa (Cf. IX, 70), aquela em quem nunca o objecto será alcançado (por ser ninfa, como era a ninfa que Leonardo persegue): «*Tra la spica e la man, qual muro he messo*» (IX, 78) — tenha-se por objecto o corpo da ideia que se não alcança porque numa ninfa se reúne meramente o corpo do prazer e não o do conhecimento.

Atendendo à coerência narrativa e à coroação do homem-comum que a é a Máquina do Mundo, entende-se ser a ninfa quem se entregaria fisicamente a Vasco da Gama, em «prazer contínuo» (IX, 87), tornando-se familiar de um rei por entrega a um vasalo e não a deusa, como dita António José Saraiva (Cf. Saraiva, 1978, p. 112). Assim, por coerência, conservar-se-ia a ilha em homogeneidade com a Índia para o rei, porque

intento seu, e o mundo para o seu servidor, porque o percorrera e lhe propiciara o aumento, ultrapassando o que dele até então era conhecido.

A ninfa, por relação com o elementar numa perspectiva régia e de funcionamento, é em quem vão «descansar nos Thetios braços» e por quem «el Rey se vai do mar aos nobres paços» (V, 91), pelo que simboliza, ao contrário da deusa (aquela que veta o rei à queda), o próprio prolongamento do rei, «com pompa honesta, e rêgia» (IX, 85), através da consumação física, mas também por uma Índia sustentada a todo o custo, a florir na plena realização (porque a Índia era real) da irreabilidade (porque a Índia real não serviria ao dispendioso trabalho dos sete cantos, por mares e pouca terra levados à sua procura, criando-se uma outra que servisse de acesso à sua extrapolação). Num poema que tem por preceito a objectividade real nos pareceres acerca do mundo retratado, a ilha da ninfa não pode ser entendida para lá da extensão dos desígnios do rei. Se a ninfa tem esta componente de descanso, fazendo lembrar o cansaço pela Índia gerado de que a ilha de Vénus é também símbolo, a deusa, como se citou, é o «nunca descansado e fero gremio» (VIII, 74).

Dá-se, portanto, através de uma deidade inferior, a familiaridade através da consumação física, pelo serviço feito a um nível inferior do mar, pois que não fora o rei quem ao perigo se entregara, embora tendo mandado ir. Antes da entrega física da ninfa (e não da deusa, como afirma Jorge de Sena) é dito: «Hũa dellas maior, a quem se humilha / Todo o coro das Nimphas e obedece, / Que dizem ser de Celo e Vesta filha» (IX, 85). Por «Hũa dellas» tem-se como resposta uma ninfa. Não saindo dessa nomeação e ainda que superior às outras, é pertencente a essa mesma classe. De Celo e Vesta filha é a ninfa Thétis, «a linda esposa / De Neptuno, de Celo e Vesta filha, / leda no gesto, e tão fermosa» (VI, 21). É, posto isto, a ninfa, de Celo e Vesta filha, quem anuncia noutro passo ali estar «Por alta influçam do imobil fado» (IX, 86). Se a ninfa age ao nível de uma Índia (o imóvel fado, que era o seu descobrimento¹⁸) e do seu subsequente descanso, a deusa Téthis corresponde à alta deturpação desse mesmo afinal não tão imóvel destino, pois que com ela se substitui uma Índia pelo Mundo, um rei por vassalos, a terra por mar e um Tratado do caminho marítimo para a Índia por um poema sobre o conhecimento de si —, meta-poema (cujo caminho é para a Máquina do Mundo), dado

¹⁸ O vocábulo «Fado», até à chegada à Índia, surge sempre a ela associado (Cf. I, 28; Cf. I, 75).

que a ele regressa, por ser o mundo que trata o seu (do poema) e, mais do que os acrescentos que lhe dá, é o e no seu interior que e se modifica.

O que está em essência, a deusa Téthis, essência essa expressa numa citação anterior, ela não pode ser ferida ou desvirtuada e por isso, ao contrário do que escreve Jorge de Sena, é a ninfa quem está na ilha e é ela a ferida para a ocasião, pois que já havia sido ferida por amores a Neptuno e é toda ligada a este amor inconsequente de que a ilha é máxima expressão.

A ninfa enquanto deidade inferior, não actuando ao nível das intrigas com elas é conivente, num passo que desconcertou comentadores como José Agostinho de Macedo, por crer que seria a deusa quem pretendia colocar-se do lado de Neptuno e Baco quando estes se debatem por afundar a armada que seguia para a Índia (Cf. Macedo 1820, p. 30) (a mesma quem depois se casaria com Gama), sendo, no entanto, nessa circunstância, a ninfa quem, por amor ao seu esposo Neptuno, interrompe Proteu para dizer que Neptuno sabia o que fazia: «Que Thetis indinada lhe bradou, / Neptuno sabe bem o que mandou» (VI, 36).

A ninfa Téthis, que conivente com a ideia Baco em afundar as naus destinadas à Índia, é cúmplice de Vénus em fazer aportar as naus na Índia e é igualmente quem atribui um prémio a essa Índia, que o seria um prémio ao rei. Assim sendo, ela é o laurear da conquista (por Baco), através das aspirações a uma Índia (por Vénus).

A ninfa Téthis é sempre apresentada como uma divindade inferior, princesa, a que o Adamastor decidira pela força tomar: «Todas as Deosas desprezey do ceo / So por amar das agoas a Princesa» (V, 52). Desta dita, não foi a Adamastor «a deusa das águas que o perdeu», como dá a crer António José Saraiva. (Cf. Saraiva, 1981, p. 74)

É a deusa quem retira o poema da Índia para uma ascensão gnóstica até ao mundo, sendo que a Máquina do Mundo alarga o sentido da Índia e da ilha, como a deusa Téthis alarga o sentido da ninfa: «Cantava a bella Ninfa» (X, 6) apenas ideias e um globo inerte, «claras Ideas» (X, 7), assentes num «globo vão, diafano, rotundo» (X, 7). Denote-se, no poema, ser *vão* «aplicado para o que seja vazio, vaidoso, inexistente, falso, ineficaz ou despropositado, etc., além do ilusório» (Sena, 1982, p. 87). *Vão*, neste sentido, permite ao leitor diferenciar a deusa, como tão-somente ligada à apresentação da Máquina do Mundo, pois que *vão* na Máquina do Mundo não ocorre, da ninfa, ligada à ilha de

Vénus, essa falsa Índia, em que o vocábulo ocorre com alguma recorrência (Cf. X, 7; X, 17; X, 24; X, 38).

Com a ninfa, o globo não tem um propósito objectivo, carecendo de preenchimento, meramente enunciação e nunca argumentação: um sonho transmitido do alto-olimpico, por Júpiter, para um grau inferior do mar, para Proteu, e posteriormente recolhido pela ninfa. Um objecto só formal, sem conteúdo, incompleto, transparente, sem substância, inócuo, sem matéria, em suma, sem acontecimentos (Cf. X, 7). Ramo das ideias, este primeiro globo da ninfa Thétis não tem significado, o que ela lhe não poderia conceder. O globo pela ninfa anunciado vem referido na estância sete do canto décimo. Quando volta a surgir ocorre na estância setenta e sete do mesmo canto: «Aqui um globo vem no ar» (X, 77). Poderá isto querer dizer que o globo é o mesmo, faz literalmente *o mesmo número*, mas em duplicado, com significado redobrado, dando o acrescento à tradução da mesma coisa, aumentando-se-lhe assim o valor. A ninfa que surgira anunciando o globo desaparece em virtude de um globo preenchido, de maior amplitude, não já anunciado mas apresentado pela deusa Téthis como um espaço sem degenerações, vanidades ou claras histórias, nem como *um conto a que se sempre se acrescenta um ponto*, mas proveniente da origem, da ideia prima: «Uniforme, perfeito, em si sustido, / Qual em fim o Archetipo, que o criou» (X, 79). Por isto não pode ser a «Ninfa angélica» (Costa, 1990, p. 108) quem entrega a visão do mundo feito máquina, como faz crer Dalila Pereira da Costa, e sim a deusa, que duplicando os sentidos do poema, revela (revelando-se) a (e como a) duplicação significativa da própria ninfa (respectivamente).

Se a ninfa é sugerida sucessivamente como dedicada ao deleite, «Que as Nimphas do Oceano tam fermosas, / Thetis e a Ilha angelica pintada, / Outra coisa nam he que as deleitosas / Honras» (IX, 89), a deusa surge «com gravidade, / Pera que com mais alta gloria *dobre*¹⁹» (X, 75). O poeta diz ser aquilo que «esclarece o entendimento» (VI, 99) o «forçoso braço» (VI, 97)²⁰, ou seja, a gravidade da deusa que ultrapassa os dois outei-

¹⁹ Itálico nosso, para expor o dobrar da ninfa por parte da deusa na medida em que lhe dobra o significado do globo no dobrar do número de estrofe (da estância 7 para a 77 do canto décimo), em que a deusa se assume como o dobrar do próprio canto e, perante o seu significado como resumo do poema, do próprio poema.

²⁰ Passo este já citado, aqui recuperado para sustentar uma aproximação à deusa Téthis.

ros da ilha, dedicados ao sexo e ao manjar, traduzindo-se no atravessar da dificuldade de um terceiro outeiro.

Encontrado se está com a confirmação da leveza de uma ninfa nos anteriores outeiros da ilha, substituída e com o sentido dos seus dois terrenos deslocados por uma deusa, destinada a dobrar-lhe o significado, pela sua gravidade, em que o *dobre* acima citado traduz efectivamente essa duplicação do valor do globo, pelo que se pode dizer, com efeito, e como Jorge de Sena conseguira brilhantemente demonstrar, serem a estrutura métrica e a forma d' *Os Lusíadas* só por si, com os números que este poema encerra, talhados para mais do que apenas ornamentar, relacionando-se, assim, com o conteúdo: uma longa conversa destinada ao entendimento entre o íntimo do poema e o capote que o veste.

Se a ninfa age na ilha «Dando lhe a entender» (IX, 86), a deusa age fora da ilha dando o próprio entendimento: «a grande machina do mundo» (X, 80).

A ninfa, ao nível terreno de uma ilha, profetiza à distância, como um tempo futuro, os feitos índicos: «Virâ ali» (X, 17); «Ali o poder» (X, 30); «Ali do sal» (X, 41); «ali vizinho» (X, 52); «ali arrebatado» (X, 70). Já a deusa substitui a distância pela proximidade e o tempo futuro (que fazia parte das profecias da ninfa) pelo tempo presente (de que o verbo *ver*, *olhar* e *atentar* assumem particular destaque), transformando por isso profecias de uma ninfa em concretizações que só uma deusa poderia conhecer: «Aqui» (X, 104); «Chegado aqui» (X, 110); «Aqui soante» (X, 122); «Daqui tornando» (X, 125); «Aqui o soberbo imperio» (X, 129); «aqui as novas partes do Oriente» (X, 138); «Mas ca» (X, 140); «Ate qui» (X, 142).

Se as profecias da ninfa são pautadas por um canto, podendo ser ouvidas e não vistas, com carácter abstracto (*Cf.* X, 6; X, 22; X, 50; X, 74), as da Deusa não são já profecias mas dados históricos, visíveis no momento da exposição, marcados por um discurso menos longo —, como se pede a um resumo que o seja —, e também menos abstracto, o que indica a ninfa como incompleta, pela falta de exactidão do seu canto, e a deusa o que a complementa.

Atendendo à estrutura do poema e ao já exposto, a ninfa, toda ela relacionada com uma perspectiva térrea, é quem faz perdurar a Índia pela ilha em que actua. Nesta linha de pensamento é a ninfa quem apresenta os heróis da Índia. Como mãe de Aquiles — o guerreiro mais, tão-quase perfeito —, ela está relacionada com a exposição dos heróis

portugueses por acção e feitos índicos, durável entre as estâncias 10-74 do canto décimo, para que pela deusa seja interrompida.

Atente-se à parte elementar de que é feita a Máquina do Mundo apresentada pela deusa e veja-se como o discurso da deusa, entre as estrofes 91-107, com paragem para o episódio de S.Tomé e retomado na estrofe 120, para que seja propagado até à 138, com nova quebra no discurso para que o poeta se conte (Cf. X, 128²¹) e terminado quando a deusa dita dita ter mapeado «as novas partes do Oriente» (X, 138), não se dedica a fazer perdurar a Índia através de feitos guerreiros portugueses, porém tão-somente a apontar o mundo que lhe escapa, inserindo-a como não chegada, mas porta para que se chegue ao mundo.

A ninfa continua, através da expansão territorial, ainda que com referências a heróis e não a reis, uma Índia portuguesa assente ainda em valores régios não tão diferentes das guerras já comentadas que os reis de outrora, pela voz de Gama, levaram aos mouros: «jugo», «ira», «ódios», «desbaratar», «dilatar», «traições», «venenos», «horrendo», «militar arte», «engenho», «pérfido», «sangue», «inimigos», «fúria», «ferocidade», «corrupção», «vingança», «soldados», «violência», «cobiça», «ambição», «vitupério», «desgosto», «medo» são todos vocábulos comuns ao canto da ninfa (Cf. X, 10-74), que detém o canto dos feitos heróicos e guerreiros sobre a terra. A deusa, quando mostra ao Gama a parte elementar suprime estes vocábulos. Ainda que as descrições de África sejam através de termos pejorativos, como se citou, a deusa dedica-se às, na sua voz, «Cidades outras mil, que vou passando, / A vosoutros aqui se estão guardando» (X, 106). Não a feitos mil, mas a «cidades mil», pelo que o entendimento de que a Máquina do Mundo é espelho e olhar sobre esse espelho incisivo, se dedica efectiva e tão-somente à visão.

²¹ Em ambas as paragens ausentam-se os verbos destinados à visão. O Poeta é como um aparte em todo o poema, aparecendo no final de canto e fora da acção narrada, de onde marginalmente pensa e estrebucha, ou, em casos pontuais (como o afirmado) quando quebra o rumo dos acontecimentos para que, de forma discreta, dê um rápido parecer, inserindo-se pela sua ausência. A forma com que se interioriza no poema, sempre a partir do exterior, como quem com binóculos vê a calçada que não quer pisar faz com que se não possa afirmar, como afirma Eduardo Lourenço, que «*Os Lusíadas* não nos remetem senão para o seu autor» (Lourenço, 1983 p. 32). Esta questão do Poeta já levantada através de Gama, em que este seria uma possível extensão sua, será retomada, deixando-se em nota que o poema não remete para o seu autor, não de forma directa, a não ser precisamente fora de canto ou através de máscaras.

Firmou-se que, com o ultrapassar e sair da Índia, Luso desapareceria. Na voz da ninfa, Luso, o princípio da acção guerreira da História de Portugal ainda existe (Cf. X, 18; X, 44), pelo que a ninfa, ainda que de forma adiada, se refere ao Oriente e substancialmente à Índia, onde ainda se está, não já histórica porém poeticamente (através da ilha) e onde se expandiria a Cruzada portuguesa anteriormente praticada nas regiões de África. O processo do canto da ninfa é o da descrição heróica sobre a terra. A metodologia da deusa é rigorosamente desigual. Da terra, pela deusa, é que se chega aos já poucos heróis.

A deusa, através do verbo *olhar* e associados (verbos nunca prestados pela voz ninfa), não está já (ainda que o não esqueça) tão direccionada para os feitos de heróis procedentes de uma acção guerreira *sino* para a visão geográfica do mundo. Com a deusa, na apresentação da Máquina do Mundo, surge Gonçalo da Silveira (Cf. X, 93), não na perspectiva do herói guerreiro, mas do religioso mártir. A referir a Gama o seu filho, primeiramente refere a «remota terra» (Cf. X, 96) e só depois, por armas, Cristóvão da Gama. A Pedro de Castelbranco (Cf. X, 101) insere-o em posição de último verso da oitava, no seguimento do apontar de Dofar, Roçalgate e o Reino Ormuz, como acidente de ocasião dessas terras e não o seu motor. Seguidamente aparece uma estrofe dedicada a dar visibilidade à terra (Cf. X, 103) e só na seguinte a inserção de D. Felipe de Menezes e D. Pedro de Sousa nessa terra (Cf. X, 104). Ora estes exemplos consistem num claro índice de subversão. Leu-se na *Propositio* que sempre se ocuparia de gente e façanhas, nunca de lugares, e que os lugares seriam alcançados por extensão das personagens vivas ou memória. Com a deusa dá-se o processo inverso. É ela quem redirecciona as matérias para oferecer a Gama a visão do seu valor. Na acção, durável até ao segundo outeiro, com a ninfa, remetem-se as terras para a intervenção guerreira e heróica dos humanos. Com a percepção pela deusa dada, são remetidos esses humanos como fruto da geografia e o mais que poderão sobre a terra executar, é ver os lugares por onde se estende esse conhecimento. Através da deusa Téthis representa-se no poema um *ente* externo em tudo relacionado com a lógica. Este *ente Logos* que sobre ele se precipita, dá valor a uma personagem que até à observação do poema era meramente histórica e presa. A deusa ilumina no poema a ideia de que o conhecimento só existe mediante o reconhecimento, uma ideia puramente platónica (expressa no diálogo *Teeto*) — de que nada há de meritoriamente justo se não for atribuído por outrem. O valor tem-se, mas para

que se o possua, para a tomada de consciência, deve existir um *ente externo* que lho conceda. Há a experiência que se tem e há a demonstração que é atribuída.

O processo antagónico entre a deusa e a ninfa encontra-se na apresentação dos últimos *heróis*, de forma bem explícita: Fernão de Magalhães (Cf. X, 140) é fruto ocasional da geografia e Pedro Álvares Cabral é denominado por «Sancta Cruz» (Cf. X, 140), não aparecendo mencionado enquanto sujeito mas mero lugar, o que atesta a ineficácia dos poderes individuais vigentes para a Máquina do Mundo, tão-somente preocupada com a sua visão enquanto entidade universal.

Se se reparar, todos os heróis apresentados na Máquina do Mundo (Cf. X, 140) são porvindouros a Vasco da Gama, o que fundamenta a transparente ideia de um heroísmo adiado, bem como a afirmação de que a deusa não se destina a apresentar os feitos, mas a terra vista. Vasco da Gama é o extremo caso: a sua existência fora do poder que o comprimira é consequência da visão do mar, dos seus perigos, das terras do Oriente e, apenas depois de as ver, pode ver-se, assentando o seu mérito em tudo ter permitido ao poema, poema que acaba por o ultrapassar temporalmente, num atestado à intemporalidade do seu valor fora da personagem histórica, na mesma medida em que adia a estrutura constantemente assente em feitos com que a ninfa se preocupava em engrandecer.

É interessante também notar que Marte para a ninfa é parte do seu canto (Cf. X, 22; X, 42; X, 38), enquanto que para a deusa ele é, na Máquina do Mundo, em adversidade, o inimigo: «Marte abaxo bellico inimigo» (X, 89).

Por tudo o até então dissertado, a deusa não é personagem na ilha mas quem dela retira, ao contrário do que afirma Jorge de Sena no excerto transcrito, sendo essa ilha parte dos desígnios e acções da ninfa.

Concluindo, encontraram-se no poema duas *Téthys* reais para a Antiguidade Clássica, a deusa e a ninfa, e procurou-se remetê-las para os seus espaços, através da demonstração, com clareza, de um aspecto por vezes menorizado e que se tem como essencial para o entendimento do poema. Existem duas *Téthys* e cada uma tem um propósito bem delimitado e interiorizado no caminho e resultado da massa sobre a qual o poema se fora moldando. Chegar à Índia só é possível pela ninfa que a oferece, oferecendo-se. Passar para além da Índia, perspectivando-a como conhecimento dado e apreendido do mundo, só é possível pela deusa, tão verdadeira quanto a ninfa embora mais real

do que esta, porque ninguém poderá dizer não ser *o conhecimento* o grande motor do Renascimento que os Descobrimentos humanisticamente procuram.

A deusa Téthis é um significante, objecto utilizado para chegar à ideia de um valor exterior. Ao invés de (como se verá) Vénus e Baco, ela ornamenta uma ideia que se lhe transcende e exterioriza para que se chegue a Gama, a sinédoque dos vassalos que se superiorizariam, através dela, ao rei.

A forma como se chega de Téthis a Gama é através do apontamento.

Se é com Gama que se chega ao conhecimento da História de Portugal, em razão de que pela sua voz e testemunhos se dá a transmissão do conhecimento ao rei de Melinde e ao catual, sendo Gama a ponte sobre a qual o poema destinado à e na Índia acontece, com Téthis chega-se ao conhecimento do indivíduo, na alteração dos rumos dessa mesma História, que primeiro iria para Índia e depois a atravessa, transformando Gama não na ponte mas no próprio caminho que a caminha.

A forma como Téthis dá ao Gama o conhecimento é de similar forma ao método utilizado pela personagem Sócrates ao escravo de Ménon (Cf. Platão, 1992, pp. 74-90). Através de uma sucessão de perguntas em relação a formas geométricas (que na deusa assumem as formas elementares e celestiais que condicionaram todo o poema), com o intuito de que este (Ménon) se recorde daquilo que sabia e não sabia (como) saber, sobre o método de *reminiscência*, nada lhe ensinando, nele recupera conhecimentos tão esquecidos que se assumiriam mesmo à partida como inexistentes. Não deixa de ser curioso que Sócrates transmita a Ménon, com quem dialoga, o conhecimento que estava presente no seu escravo, no outro e não naquele. Não deixa também de ser igual e paralelamente curioso que Téthis não incida o conhecimento no rei, leitor -receptor do poema, mas num vassalo daquele.

Assim, a deusa vai perguntando a Gama se este vê, atenta ou olha tudo o que lhe era comum. Enquanto vê por onde vai, enquanto a deusa lhe mostra o céu e a terra, Vasco da Gama chega à tomada da consciência cuja condição era já ter ido, estando a reverter-se, pois que tudo aquilo era ele e ele disse não sabia saber. Daqui resulta serem os navegadores a própria Máquina do Mundo, quem a havia, porquanto, operado e por onde vendo o mundo, nele e na máquina que o representa se veriam.

O próprio mundo é uma operação feita na mesma medida em que Gama vai progredindo na viagem, fazendo de Gama o construtor (aparentemente inerte) dessa mesma máquina, pelo que pelo singular presente em «Faz te merce barão a Sapiencia» obtém-se Vasco da Gama, pela sapiência nesse momento nele incisa, como a já dita sinédoque dos «barões assinalados» (I, 1) com que se iniciara o poema. A deusa Téthis, o único elemento naquele momento ao serviço da linguagem, a ele se destina. Os outros navegadores estão consigo como «os mais»: «Sigueme firme, e forte com prudencia / Por este monte espesso tu cos mais» (X, 76).

Em Melinde, contando ao rei as suas origens, promete primeiro tratar «da larga terra» (III, 5). A amplitude dessa suposta terra ampla é meramente a Europa. (Cf. III 6-20). Aquando da chegada à Índia ainda não há mundo: «Não digo inda no mundo, mas no amigo / Curral de quem governa o çeo rotundo». Na chegada à Índia é dito a Gama: «E se do mundo mais não desejais, / Vosso trabalho aqui fenece» (VI, 93). Esta afirmação, já utilizada com outro intuito, indica duas coisas: a primeira é a de que há mais mundo para além da Índia; a segunda é a revelação da existência prostrada em Gama de um mundo maior do que uma Índia e, conseqüentemente, uma expressão maior do que a do seu rei.

Só com a Máquina do Mundo existe realmente o mundo de que Gama afinal foi meio e em final parte. O mundo somente Europa do terceiro canto e o não mundo ainda quando chegado o poema à Índia, encontram amplitude geográfica na Máquina do Mundo, onde se vê já o Brasil, por Santa Cruz (Cf. X, 140), bem como as descobertas costeiras de Magalhães e até um mundo ainda por descobrir, que revela o conhecimento como uma tomada momentânea que indica haver mais além e muito ainda há daquilo à espera de ser visto pela primeira vez: «outro mar, e terra que fica onde / Com suas frias asas o Austro a esconde» (X, 141).

Recuperando as expressões utilizadas para designar o intuito da viagem ver-se-á a irrelevância construtiva da Índia para a viagem de Vasco da Gama — já firmada no capítulo anterior — em prol de algo maior, o que aponta desde cedo a máquina e o mundo de que o mar seria caminho, para o destino que o poema ia semeando aparte dessa Índia: «Novos mundos ao mundo yrão mostrando» (II, 45); «cortando os mares / a buscar novos climas, novos ares» (IV, 76); «Pera buscar do mundo novas partes» (IV, 85); abrir «aquelles mares / Que geração algũa não abrio» (V, 4); «ver cousas / Da terra que outro

povo não pisou» (V, 26); passar «Os mares nunca doutrem navegados» (V, 37); ir «Por mares nunca doutro lenho arados» (VII, 30); «o mundo que deixa descoberto» (VIII, 56).

Desta forma, através da deusa, com a Máquina do Mundo, «Não vê mais que a memória o navegante» (III, 7). Some-se o número da estrofe ao número do canto e obtenha-se a conclusão de que não apenas o canto décimo é o canto da memória, porque mesmo quando apresentado o futuro o é como parte já de um tempo presente por Gama possibilitado — todo o presente é memória, bem como todo o futuro o é, por só ser concebível por uma memória fabricada —, mas também a conclusão de que o número dez obtido dessa soma não serve apenas para o décimo canto, como igualmente aos dez cantos de que fora feito o poema e de que o décimo canto seria resumo.

O que o poema queria então cantar seria a memória, o conhecimento, o reconhecimento e o recurso utilizado para tal, Vasco da Gama. Ele vai ver, fora da acção que (não) protagonizara, a reunião daquilo que somente vira, não fizera, através da sua grande acção: não o *fazer* do caminho marítimo para a Índia, sendo esse o caminho da História de Portugal com Vénus e Baco ao leme, em que Gama se comporta «solene e hierático como uma estátua» (Saraiva, [1996], p. 59) precisamente porque não existe, ido (embora parecendo que ira indo), não a navegar, mas navegado, sendo que quando se conta na sequência desse caminho é quando precisamente se diferencia dessa barca histórica que levaria o rei à Índia e traria a Índia ao rei, cuja ilha de Vénus fora solução para esse propósito, abrindo, na realidade, com os olhos, caminho marítimo para o mundo, mundo esse com sentido duplo, o geográfico e o do poema.

É de *ver* que provém a grande transformação de Vasco da Gama. No entanto, essa transmutação não acontece de rompante, não só na máquina se dá essa transformação, pois que ela é o contemplar final de gradativas mudanças.

Precisamente quando chega ao momento de contar ao Rei de Melinde a sua viagem, encontra esta expressão para que a descreva: «Não vimos mais em fim que mar e ceo» (V, 3). O que Gama estava a dizer era que não era a terra o que ele iria ver ou ao que ele iria e que ele mesmo já se encontrara a ver um poema, pois que o culminar desse seria a relação entre mar e céu, vistos, desde cedo, por Gama. A substituição do mar pela terra enquanto valor do poema e o próprio afundar da Índia enquanto terra, em benefício de um mar que levaria ao céu, encontra-se esculpida no Palácio de Neptuno,

quando os quatro elementos surgem nele dentro de água (Cf. VI, 10-12), pelo que o elementar a que o poema se destinaria seria o mar. A terra, como se tem visto e verá, lugar de acção expansionista, seria veemente adiada.

Pode dizer-se existir um segundo Gama muito para lá das adjectivações de *forte*, *sublime*, *valeroso*, *facundo*, *ilustre*, *soberbo*, *nobre*, *esclarecido*, *sábio* e de *altivo coração*, todas elas detectáveis no percurso do poema.

A sua grande transformação passa pela capacidade de ver, que vai sendo construída e distancia um primeiro Gama de um segundo Gama. No início do poema, em Moçambique, depois de combater em vitória os mouros e de castigada «A vil malícia, pérfida, inimiga» (I, 93), Vasco da Gama acaba por *receber as pazes* do Mouro juntamente com um piloto para Quilôa, caindo, porquanto, num segundo engano: «O Capitão que em tudo o mouro cria» (I, 102). Em Mombaça espera-lhe o terceiro engano, «Por onde o Capitão seguramente, / Se fia da infiel e falsa gente» (II, 6). Tem-se então, nos cinco primeiros cantos do poema, um capitão apresentado como ingénuo, passível ao engano, cego a armadilhas e de uma manifesta inércia perante os acontecimentos.

A sua transformação surge no canto quinto, depois de ouvido o Velho do Restelo. A sua grande acção começa a desenvolver-se. Vê a tromba marinha: «Vi claramente visto o lume vivo» (V, 18), «Eu o vi certamente (e não presumo) / Que a vista me enganava levantar-se» (V, 19); vê o escorbuto: «doença crua e feya / A mais que eu nunca vi» (V, 81); já vai «vendo o Capitão que se detinha / La mais do que devia» (VI, 3), já tem «suspeitas das infidias que ordenara / O Mahometico odio» (VIII, 64), já «*Enxerga* bem» (VIII, 86), percebe «vendo que ja lhe nam convinha / Tornar a terra» (VIII, 95). Os itálicos destas citação, que pertencem à mão dissertante, dão mostras de uma percepção da personagem Vasco da Gama iluminando um perfil psicológico tantas vezes ignorado, juntamente com o seu valor. Vasco da Gama vai encontrar, concluindo tão simplesmente no facto de ver, não apenas a sua verdadeira acção, mas também o que o torna superior a heróis como Ulisses ou Eneias e com base neles a todos os heróis que contara, por serem relatados à imagem daqueles: «Por mais versos que d'elle se escrevessem, / Do que eu vi, o poder desforço e de arte, / E do que inda ei de ver, a oitava parte» (V, 86). É a existência real de Gama, com o facto de na realidade ter visto tudo isto, aquilo que o torna superior aos antigos. Ter visto possibilita que se possa ver sob as premissas duma lupa realista que, reflectida nos heróis da Antiguidade e nos heróis guerreiros portugue-

ses dá a ideia de estar ao contrário, pela turva imagem que apresenta, suscitando desconfianças.

Enquanto o caminho se vai fazendo, a partir da metade que vai para o fim do poema, Vasco da Gama, anteriormente enganado nos locais por onde passara, como referido, passa a saber considerar «O tempo, que pera a partida o chama» (IX, 8). Aquele que acreditava em pedidos de desculpas e se induzia em mais ardis, na Índia já «Recebede melhormente / Os presos, que as desculpas» (IX, 12). O altruísmo e a coragem passam a estar presentes quando preso, expostos em nada (por si) temer, mas preocupado em assegurar «A frota de seu Rei, que tem segura» (VII, 90). A forma como se assume «Daquella Portuguesa alta excellencia / De lealdade firme, e obediencia» (V, 72), bem como a disposição a morrer (Cf. I, 51), faz não só com que o próprio Poeta surja em seu louvor no final de um canto — «Aquelles sos direy que aventurâão / Por seu Deos, por seu Rei, a amada vida» (VII, 87) —, como se dê, desde a sua partida enquanto apenas «hum diligente / Descobridor das terras do Oriente» (VII, 57) e «O coração sublime, o regio peito» (VIII, 69), uma transformação dali até ao navegador já para lá da entidade régia: «vosoutros agora ao mundo dais, / Abrindo a porta ao vasto mar patente» (X, 138).

Na própria transformação de Gama reside a mudança do sentido do poema: passar além da Índia, com Gama, é passar além do rei. O entendimento dado a Gama, é o entendimento concomitantemente dado de si enquanto súbdito e exterior a si, por se dedicar ao contemplar dos vários Gamas muitas vezes incógnitos da História, fazendo do rei, e sob esta perspectiva, dos reis, por momentos, aquele(s) que não já existe(m), havendo somente, mais do que o Gama histórico, um navegador poetizado.

«*Os Lusíadas* vêem o rei como o sujeito único da soberania política, não a havendo, seja em que grau for, apesar dele ou fora dele — é a soberania real, ou, por extensão, a dos funcionários régios» (Dias, 1981, p. 72). Ainda que a soberania régia não desapareça, porque a ela se regressa, o poema é por momentos colocado fora dela. A Máquina do Mundo, não é já um diligente quem a vê e as adjectivações anteriormente proeminentes a Gama desaparecem (ficando o rei em suspenso), sendo o valor de navegadores ao serviço do mar e não a coroa aquilo que o poema revela. Não é da terra como um fim aquilo a que se preside (como o seria a ideologia expansionista), mas da visão e percor-

rer do mar enquanto meio para chegar a uma terra que só existe se simultaneamente contextualizada e diminuída perante o mundo.

Nesse mar levado ao céu, o rei não está e Gama encontra-se a ver um presente e futuro seus, bem como *desejos*, coisa que nunca havia tido, tendo deixado no leitor, pelo poema fora, a sensação de não existir, exactamente porque dentro da lealdade e obediências de um Gama somente histórico ele era um vulto, um estandarte de uma bandeira pátria, passando-lhe a acção do poema por dentro com a inelutável ideia de que ele lhe ia passando ao lado, até ao momento em que fora dela, momento dedicado à percepção do poema, se dá também a sua percepção enquanto personagem: «Por onde vas, e yrás, e o que desejas» (X, 79). Na Máquina do Mundo é ele mesmo essa bandeira que se assinala. Não Portugal, mas o vassalo por excelência dos «patrios feitos valerosos, / Em versos devulgado numerosos» (I, 9).

Grosso modo, a Máquina do Mundo coloca Vasco da Gama em existência. Fora do poema e fora do espaço terreno por onde o poema se conduzira, Gama irá contemplar toda a estrutura, matéria e molde do poema. O frontispício da primeira edição do poema traduz na perfeição a imagem de Gama pousado sobre o templo do poema²². Se o poema significativamente se aumenta pela sugestão de objectos onde se possa incidir a visão e, consequentemente, a sua compreensão (Gama utiliza bandeiras para explicar os heróis pátrios ao catual e Téthis coloca o poema em resumo e desfecho dentro de um globo), o frontispício da 1ª edição de *Os Lusíadas* será o objecto visual auxiliável para a demonstração de conhecimentos acerca de Gama e da estrutura do poema. Em posição central, com os olhos debruçados sobre a inscrição «OS LVSIADAS de Luis de Camões», temos a imagem comumente aceite de um pelicano. Esta figura, e ainda que se saiba ser este frontispício um molde recorrentemente copiado e aplicado a várias obras da época, simboliza, aqui, Vasco da Gama. Não causa estranheza a metamorfose do navegador ali feito pássaro, até porque a sua viagem, ao longo do poema, fora já associada a um voo: «Voando, e não remando» (II, 66); «da Etereia gavea / Prompto coa vista» (V, 25). Etéreo é o espaço do Olimpo, ainda que assumido pelos navegadores como o céu cristão, no qual «a Etherea corte / Sostenta so coa vista veneranda» (IV, 86). Viu-se *a priori* ser o mar o elo conducente a esse espaço, assente na ideia de que o Etéreo existe em sua

²² Indica-se ao leitor onde se situa a imagem para que acompanhe as ilações vinculativas da capa ao próprio interior do poema: Veja-se Figura 1.

função e é no seu (do mar) espaço elementar que se dá a metamorfose do mesmo elementar em etéreo. A gávea, o ponto mais alto de um barco, e a capacidade, bem como o lugar privilegiado de onde vê, estando o gajeiro, são a altitude elementar a entrar no etéreo. Revisitando, é por um último outeiro elementar que se chega ao etéreo.

A figura nomeada para exprimir o cometimento do mar ao céu e o nunca cometimento do mar à terra é Vasco da Gama, na capa já feito pássaro, a adulteração mais metafórica do que metamórfica do histórico em humano, jamais em mito, e do mar em céu, contemplativo de um percurso iniciado na horizontalidade, percorrido na verticalidade e reencontrado na horizontalidade.

O «trato» percorrido no caminho do cume diferencial, a dar no espaço etéreo, é «humano», «difícil» e «árduo» (Cf. X, 76), pelo que em momento algum se pode declarar a existência de um «Gama-Deus» (Cf. Cirurgião, 1985, p. 306) pela conversão «da realidade ao mito, por meio de um acto que poderíamos chamar de “magia da transgressão” e que consiste na mitificação do Gama» (Cirurgião, 1985, p. 303). Vasco da Gama não sai por vez alguma dos parâmetros do humano, sítio de si onde chegara. Tendo-se em conta o casamento com a ninfa Téthis, já explicado como uma imortalidade mentida, ele provém dos exigentes propósitos do tempo, inflexíveis perante a possibilidade de uma não glorificação do rei. Se existisse porventura um Gama-Deus, um Gama meio divino, ou se se concebesse o Gama como uma divindade, ainda que inferior, não seria escusado apontar-lhe o mundo? Escusado seria dar-lhe a ver o futuro. A coerência narrativa do poema assim o exigia, pois que nele, não apenas deuses como Júpiter (Cf. I, 28; II, 44-55), Baco (Cf. VI, 7; VI, 29) ou a deusa Téthis, na Máquina do Mundo, pelos «futuros feitos» (Cf. X, 142), profetizam. No poema também divindades inferiores têm esse dom, como Proteu (Cf. VI, 20), a ninfa Téthis, na Ilha de Vénus, aquando da exposição dos heróis da Índia, e até não divindades, personagens entre o humano e o divino, como o Gigante Adamastor (Cf. V, 44-48) e o Velho do Restelo²³ (Cf. IV, 102).

Gama nunca poderia sair dos parâmetros do humano precisamente por ser ao humano que se dá o conhecimento e mesmo esse conhecimento é todo construído sob enunciados humanos — seja por se referir ao conhecimento do poema, oriundo de um Poeta, seja por, nesse momento, estar compactado segundo um conhecimento científico

²³ As relações entre esta personagem e o divino encontram-se em 3. O Globo: A Forma e o Conteúdo

humano (o sistema geocêntrico de Ptolomeu) e também por exprimir sempre a acção humana no mundo e na visão dele, ou até por se referir ao mérito do humano vassalo em época monárquica, onde só o rei-deus atingiria a imortalidade. Não se reescreve a História e tão pouco se desenvolve no humano um mito. Parte-se de um recurso, de um objecto do rei para nele inserir o interesse do poema. A chegada é ao humano para lá do diligente e não ao mito que tornaria Gama no herói por excelência, até porque, como se viu, esses heróis não têm função activa na acção narrativa, tão apenas passados ou futuros a ela.

O Gama tem suscitado, ao longo das críticas, acepções muito diversas e controversas nas suas considerações e desconsiderações, que só enriquecem o diálogo e a discussão. Para António José Saraiva «Gama não tem nem resquício de vida própria» (Saraiva, 1961, p. 124), bem como «não deixa de ser curiosa uma certa falta de convicção no tom em que fala desses heróis e dessas proezas, incluindo Vasco da Gama» (Saraiva, 1961, p. 142).

Até à Índia Gama não tem uma identidade. Mera entidade, funcional como uma programação. Uma consequência dos desejos de outrem que, após saído da Índia, pelo último outeiro, através da deusa, com a Máquina do Mundo²⁴, passa a causa.

António José Saraiva partira do princípio que era Gama quem iria navegando rumo à Índia e, a partir desse princípio, formou opiniões absolutamente verdadeiras acerca de um Gama que no poema não é capaz de dar ao leitor um mínimo ou redutor sinal de qualquer espécie onde nele se encontrasse um drama humano. Concebeu Gama como aquele que «passou em Mombaça» (Saraiva, 1978 p. 105), aquele «quem se move» (Saraiva, 1978, p. 109) e nesse seu lugar de onde perspectiva, Saraiva tem afirmações essencialmente realistas acerca de Gama.

Todavia, Vasco da Gama, até à Índia e na ilha, é apenas «o mando da vontade que o ata ao leme», uma força de El-Rei D. João II²⁵ do poema IV da *Mensagem*, de Fernando Pessoa. D.Manuel é transferido *d'Os Lusíadas* para D. João II da *Mensagem*,

²⁴ Na apresentação dos heróis da Índia, pela ninfa, esta apresenta outros agentes e outras consequências da Índia, não tendo Gama ainda vida própria. Só com a Deusa este passa de consequência a causa e vê a sua vida própria, de existência mesmo que dúbia, porque duma vida inteiramente dedicada ao serviço se tratou, valorizada.

²⁵ Ainda que seja o caminho marítimo para a Índia a causa de um sonho de D. Manuel, o poema não esquece os caminhantes terrenos até à Índia do reinado de D. João II (*Cf.* IV, 60-65).

estando presente D. João II, curiosamente, no poema IV da *Mensagem* assim como o D. Manuel de Camões vivera no canto IV do seu poema, o que indica, desde agora, em curiosidade, a percepção de Pessoa sobre aquilo que Camões exprimiria através de D. Manuel. Nunca um rei em particular mas todo o sistema régio, o que ajuda a perceber a aparentemente inexistente acção de Gama. Ela era representativa dos passos dos verdadeiros obreiros a quem sempre se lhes seria retirado o mérito, funcionando como sombras de um corpo que estava longe demais para ver o que eles tinham visto no mundo que para esse corpo iam alcançando. Esse rei D. Manuel é no poema vivido pelos desejos de Vénus no interior de Baco. *Os Lusíadas* vivem esse mando, essa força *Baconiana*, como princípio dessa pujança mobilizadora de uma História de conquistas que ata Gama ao leme ao extremo de dar a ideia ao leitor de ser Gama (porque narrador dessa força) ele mesmo quem ao leme se atara. A par do poema de Pessoa, em que é um navegador quem se coloca pela sua voz atado a um leme que ele somente representa, como objecto de um significado por ele interiorizado, Gama é um navegador que também se conta como fruto de uma vontade superior a ele, vontade essa por três cantos da sua voz narrados e que, segurando-o, por ele capitaneava.

Quando o poema afixa Vasco da Gama como aquele «nem quem na estirpe seu se chama» (V, 99), não está a escarnecer, como tantas vezes se encontra, mas a constatar-lo nesse preciso momento, onde a colocação do verso naquele canto indica o seu seguimento naquela História de Portugal que contara, um fito que lhe não pertence e onde ele é não mais do que um recurso expressivo. Uma bandeira que não sente, em sentido, até à exposição sobre ele do conhecimento e do mundo. Apura-se ser a obrigação quem ira à Índia.

A estrofe em que se insere este verso tem sido a mais utilizada para desvalorizar o navegador. Desenvolvendo-a, Oliveira Martins afirma que «O crítico aparece; e o defeito estético de amesquinhar o herói, atesta, porém, a sinceridade do poeta e a certeza da sua intuição» (Martins, 1986, p. 50); num outro passo, Eduardo Lourenço afirma que «Do Heroísmo e sua decepção nasceram *Os Lusíadas*» (Lourenço, 1983, p. 27).

O que é comum aos excertos citados é todos partirem do princípio de que Vasco de Gama é o herói do poema e o poema reage a esse herói. Contudo, *propondo-se*, o canto indica, a propósito de façanhas, dar ao leitor um «Nuno fero», um «Egas», um «Dom Fuas», os «Doze de Inglaterra e o seu Magriço» e só em final, depois de todos

estes, um «ilustre Gama» (Cf. I, 12). Ora, *ilustre* reporta-se aquele que se diferencia. Gama, como elemento comum a todo o poema, só no final, a ele se chega, com o valor da sua diferença. Não se trata daquilo que a crítica tem afirmado e sim da base em que o afirma. Sumariamente, se for entendido como um herói, Gama desilude. Nele se não encontra um herói porque o heroísmo ao poema vale um respeito canónico e daí jamais se encontrará em Gama, através da ilha ou da Máquina do Mundo, uma «transfiguração heróica», como relata Jorge de Sena (Sena, 1982, p. 203). Tão menos a extremada e, perante o poema dir-se-ia estranha, a posição de António Cirurgião, na leitura de um *Gama-Deus*. O desejo profundo do poema encontrar-se-ia ausente de conteúdo e incorreria em profunda heresia se a um deus, que o seria Gama, escreve António Cirurgião, ou até a uma figura feita herói, escreve Jorge de Sena, tivesse de se lhe dar o conhecimento do mundo juntamente com o entendimento do poema, dizendo-lhe o seu valor. Não saberia um herói as suas virtudes, feitas pelos golpes que havia desferido?

Desvirtuar-se-ia também uma hierarquia nunca esquecida que no poema, para se a subverta, não se inverte a ordem da cadeia social, anulando-se, inversamente, numa fugacidade, uma camada em detrimento de outra.

Entendendo-o como aquele que se arreda da acepção guerreira de herói e da sua vulgaridade (enquanto embaixador), poder-se-á retirar a sua relevância e, sendo isso aquilo que no poema se premeia, então Gama é um homem comum do seu tempo, num poema conduzido a dar-lhe relevo naquilo que ele representa: um vassalo no interior de uma monarquia que por um rei fora a um só lugar e um só propósito, tendo visto, fora do rei, o mundo de no seu pleno cósmico, vendo-se a si, em última instância, pelo seu serviço a esse mundo, quer elementar, por vira o mundo, quer celestial, porque a sua viagem movera deuses ao seu encontro e os trouxera à disputa do resultado da sua viagem. O herói necessário é Portugal, o herói plural que a epopeia exige. No entanto, esse é o herói guerreiro adiado. Não é aí que se chega, mas a Gama, o sujeito sítio onde proezas, feitos e heroísmo não se reúnem, sequer existem. É Gama quem faz pairar o distanciamento em relação a heróis tão ambíguos quanto David²⁶ ou Veloso²⁷.

²⁶ David é o vencedor «Que rodeando a funda o desengana» (III, 111), associado à História de Portugal como providencial continuação dos feitos bíblicos não só de Fé mas também de Imperio: «Quanto mais pode a Fê que a força humana» (III, 111). David é o mesmo que se impõe sobre Betsabé, atraindo depois o seu marido para a morte. (Cf. Sena, 1982 pp. 329- 330)

N'Os *Lusíadas* há a restituição do heroísmo à idade histórico-heróica a que ele pertencera. Quando dela se tenta o escrito aproximar, é tanto através de heróis do passado (por isso dela mais próximos) como de heróis futuros, construídos à imagem dos do passado (e também por isso dessa idade também próximos). Gama é o golpe final do gesto da distanciação em relação à antiga idade heróica, mesmo quando se dá e vai dando a entender que a História de Portugal para lá caminha (aparentemente na procura do encontro com o mito, acontecimento tantas vezes imbuído no local da ilha de Vénus).

Segundo José António Saraiva, «Camões serviu-se do Gama como de um instrumento, um recurso, para a composição d'Os *Lusíadas*» (Saraiva, 1978, p. 119). Sendo-o, Gama é um recurso do rei e do sentimento pátrio que, através de pela voz proliferar os reis, exprimiria Portugal. A sua construção passa pela chegada a um meta-recurso. Um objecto redescobrendo em si o seu próprio significado. A construção da mesma coisa operada em si desde significante até significado, visto ser ele quem vai ver, vendo-se, o e no próprio poema. Gama, iniciado como recurso ao poema, encontra-se no canto décimo não apenas a ver a validade dos seus actos, como também a verdade de um recurso a si mesmo destinado, pois que se fora *ver* com a sua importância, mas também como meio para próprio fim, pois que fora ele quem caminhara até então, transformando-se, desta maneira, «o recurso expressivo na coisa expressada, por virtude de muito expressar».

Na mesma estrofe já citada existe um outro verso altamente utilizado para menosprezar Vasco da Gama: «Aas Musas agardeça o nosso Gama» (V, 99).

Eduardo Lourenço qualifica-o como «remoques sem indulgência» (Lourenço, 1983, p. 37). António José Saraiva parte desse verso para afirmar, quanto a Gama, que «Camões escolheu-o à falta de melhor» (Saraiva, 1978, p. 116). Hélder Macedo define Gama como «o herói sem Musas» (Macedo, 2012, p. 50).

Que ele seja uma necessidade ao tempo, um personagem adaptado a uma epopeia dedicada à chegada dos portugueses ao Oriente, é uma ideia válida. Contudo, nunca este verso pode suscitar a ideia de que se diminui o interesse na personagem de Gama por ter muito o que agradecer às musas.

²⁷ Veloso é o «arrogante» (V, 31) e também a voz do heroísmo cavaleiresco, no episódio dos *Doze de Inglaterra*.

Atente-se à importância das musas para o poema e veja-se como considerar uma dívida de Gama para com elas um atentado à sua compostura é atentar à própria, não só forma de agir do poema, mas também a como se fez existir. É depois de Gama se contar na História de Portugal sobre a qual já se havia narrativamente debruçado que surge essa dívida. O que se está com isto a querer dizer? Que passados versos estrofes e cantos de um passado feito memória no interior do interesse pedagógico de registar as dinastias, através de um fio contínuo, surgirá um desenrolar dessa linha. Nessa linha entraria Vasco da Gama como figura preliminarmente histórica, porque estava dentro dessa linha histórico-monárquica, submetido a um rei e a uma monarquia. Posteriormente, a personagem desenrolar-se-ia como uma personagem poética no caminhar distintivo dentro dessa linha histórica —, ainda que assente em moldes igualmente reais, já submetida à mão que viria destabilizar esses moldes, o Poeta, e de quem ele se servira para a sua construção: a mitologia, aqui e ali personificada pelas Musas.

É precisamente onde se vai perdendo a realidade histórica de Gama enquanto um forte Capitão, que a personagem não inteiramente fictícia, porque o conhecimento reconhecido na Máquina do Mundo é uma realidade, pode receber o verdadeiro prémio: o entendimento feito poema.

As Musas, «Foram elas que, outrora, ensinaram a Hesíodo um belo canto» (Hesíodo, *Teogonia*, v.22). No tratamento das Musas, *Os Lusíadas* surgem em paralelismo perfeito com a *Teogonia*. Na abertura do relato da História de Portugal, é firmado: «Agora tu Calíope / me ensina» (III, 1). Se Vasco da Gama é o elemento comum ao poema, a História de Portugal é o seu sentimento e lugar activos. Calíope, a mais importante para *Os Lusíadas* --- «Mas tu me dê que cumpra, ò grão Rainha / Das musas, cô que quero aa nação minha» (X, 9) ---- é também a mais importante para Hesíodo ---- «Calíope, aquela que, entre todas, desempenha o mais importante papel» (Hesíodo, *Teogonia*, v.79).

As musas brotam no poema como a sua voz mais propulsora de discursos e desejos. São o próprio motor do canto, fisicamente só possível por ter «mente às Musas dada» (X, 155); são elas a sua constante companhia, pelo que só por elas o poema se manifesta: «as Musas que me acompanharão» (VII, 87); são elas, no final, não o motor, a abertura do poema, mas o próprio físico integral do poema que se deseja silenciado e não o pode sem que peça às musas esse silêncio: «No mais Musa, no mais» (X, 145).

Ligadas intimamente ao Poeta, elas, mais do que a manifestação sólida do canto, são o próprio canto falante, fazendo delas o Poeta que as invoca uma realidade que vive exterior a si, embora profundamente interiorizada no poema, como se fossem elas e não ele quem o escrevera. Na realidade, funcionariam mais do que como autómatos, mais do que como inspiração, mas como o movimento feito letra, a letra gerada verso, versos tornados estrofes e estrofes tocadas ao canto, em que o Poeta, o próprio esclarece, é como a mão que elas vão movimentado. Pensar que colocá-las ao serviço de Gama, pelo que este teria de lhes agradecer, é diminuí-lo, é diminuir consigo o poema, os seus intuitos e, como se deixou em nota, a própria voz do Poeta que por vezes se mostra saída do seu espaço aparentemente mais singelo e se coloca no interior de algumas personagens.

Retomando o frontispício do poema, o templo é composto por uma base comum horizontal e duas colunas, com base fuste e capitel, com o capitel a tocar uma cornija horizontal. Esta é a própria estrutura do poema, traduzida no templo da primeira edição. O navegador navegado que partira do verbo *estender* (da base), essencialmente horizontal, onde, inserido numa casca de noz histórica, iria descobrir o caminho marítimo até à Índia, estendendo até ela o rei e o seu império, sob os moldes que comandariam a ligação entre o Oriente e o Ocidente (sempre nessa base), encontrara-se para lá de si (movimentando-se, não na base, mas na coluna), enquanto navegador histórico e por isso para lá da Índia, numa subida que do mar levaria ao céu do poema e onde nesse céu reencontraria a horizontalidade (a cornija), exposta pela curta duração da visão, pela constante possibilidade de morrer e pelo regresso à base de onde saíra (a descida correspondente ao regresso que, pela sua rapidez — uma estrofe, viu-se — para repetir o movimento inverso daquele que durara nove mil e muitos versos —, dá ideia, não da descida pela coluna mas de uma queda desde a cornija até à coroa de louros da base —, ao rei e a Baco — desfazendo, no caminho, o título do poema que se levava dez cantos a construir e, nesse percurso, fazendo o próprio tecto, a abóbada do poema desmoronar-se como se do o tombo do céu etéreo sobre os eixos da terra elementar se tratasse.

Na base do templo encontra-se o seu sustentáculo, o adorno, a coroa de louros, inscreva-se, a História de Portugal, contada por Gama ao rei de Melinde desde as suas origens. A entidade monárquica é esse sustentáculo que já não está como começou, no ponto mais alto no poema, mas no mais baixo, como leitora, à espera da descida do vasalo, ainda que nunca vetada ao completo desaparecimento.

A cada lateral temos a altitude do templo-poema, com duas colunas assertivamente clássicas, assemelhadas à ordem coríntia e todavia presumivelmente compósitas, o que indica que, sempre clássicas, possam ser gregas coríntias (ainda que o capitel, veja-se, surja enevoadado), embora também romanas compósitas se assemelhem, como recomposição das gregas, tal como os caminhos da religiosidade cristã católica aparecem no poema²⁸ enquanto recuperação dos caminhos pagãos romanos, por sua vez recuperações dos caminhos pagãos gregos (e por isso o Poeta utiliza também nomeações mitológicas gregas).

Uma das duas bases fustes e capitéis representa o caminho feito pelo rei na descida iniciada na *Propositio*, desde uma posição etérea (acima da cornija, parte do frontão), até uma posição elementar, térrea, na zona rasteira do templo, bem como ao caminho inverso protagonizado pelos vassalos de que Gama é nome peculiar. Esta primeira coluna é a dos homens e está conotada com a Máquina do Mundo, pois que por ela puderam contemplar o resultado da sua subida e o declive da entidade que os mandara. Em suma, esta primeira coluna, funcional como uma escadaria, consiste na primeira *Propositio*, a da relação dos homens com a acção narrativa do poema e com os caminhos por ela iniciados e percorridos: a subida consistente na saída para fora da hierarquia veemente estruturada.

A segunda coluna, à primeira tratada paralela, representa a segunda *Propositio* do poema e as suas repercussões: a intervenção dos deuses no plano dos homens, expressa no *Concílio dos Deuses*. A descida. Desde já se indica a necessidade de uma «outra» Máquina do Mundo, visto a primeira contemplar a subida dos vassalos e a visão no etéreo, não referindo, a descida até ao elementar, da parte de Vénus e de Baco — que desse espaço etéreo acima da cornija sairiam para descer à base do templo onde, no lugar dos reis, da História de Portugal e do caminho marítimo para a Índia se debateriam, ambos pela não subida dos navegadores ao frontão — Vénus por possibilitar índias duas e Baco por as impossibilitar —, assentando os seus movimentos, pela descida que simbolizam, na História e na experiência que era a viagem presente no continuar dessa História.

Com intenção de situar o escrito, não no mainel-coluna dos humanos, tão pouco no mainel-coluna linha dos deuses, procurou-se até aqui subir esses lanços da escada

²⁸ Remete-se o leitor para 3. *O Globo : A Forma e o Conteúdo*.

pelo mainel dos homens para que nesses degraus se encontrasse o olho da escada, a sua dobra, o preciso instante em que este se cruza com o dos deuses, arremessados para uma posterior *outra* Máquina do Mundo.

Assim, as duas bases fustes e capitéis, só por si considerados correspondem, com efeito, ao «paralelismo meticoloso, a não interferência dos dois planos, o mitológico e o histórico» (Saraiva, 1978, p. 113). Essa é, sem dúvida, a forma do templo-poema. No entanto, acima da cornija, no frontão, onde está Gama feito pássaro, com dois peixes a cada lado, símbolos do mar levado ao céu do Monte Olimpo, lugar onde é dada a Máquina do Mundo, vemo-lo a ver o poema — a olhar para o título do poema.

Dentro desse título, dentro do templo, é de interferência que se trata, já na presença anunciada dos animais marinhos mitológicos naquele espaço juntos a Gama — da forma como os deuses actuam no percorrer da sua coluna até serem a horizontalidade histórico-humana e da forma como os homens não actuam, sendo por esses deuses comandados no caminho sobre a verticalidade, supostamente divina. Tudo isto acontece dentro do templo, para onde Gama já pássaro olha.

3. O GLOBO: A FORMA E O CONTEÚDO

Da forma ao conteúdo, a Máquina do Mundo, resumo e significado do poema, surge representada num globo.

Já muita tinta correu acerca deste globo ser «a visão do sistema cosmológico; e com uma panorâmica geográfica» (Matos, 2012, p. 41). Outras páginas tantas, visões que o entregam integralmente ao sistema ptolemaico e a partir deste sistema decompõem a Máquina do Mundo: «Dá Camões aos seus leitores mais cultos — os únicos a quem deverá interessar a astronomia do poema — o complicado sistema de Ptolomeu» (Cidade, 1985, p. 59); a Máquina do Mundo como «a visão de todo o Universo, segundo o explicava o sistema ptolemaico» (Cidade, 1986, p. 105); o intuito de «dar a Vasco da Gama uma lição de Astronomia segundo os princípios do systema de Ptolomeu, que era a que então se sabia» (Macedo, 1820, p. 227).

Compreenderá o sistema ptolemaico²⁹, de facto utilizado para a exposição e disposição das matérias do globo, o amplo sentido do poema, ou será, inversamente, uma mera forma de expor, para que o templo do poema se aparente imóvel como se vê na figura e possa ter a inscrição «COM PRIVILEGIO REAL»?

Será este modelo científico, o conhecido e cientificamente correcto, na época em que é editado, pela primeira vez, o poema *Os Lusíadas*, aquele que é afirmado no poema ou servirá ele para afirmar um conteúdo que perante ele se vai exteriorizando até o contrariar, perspectivando um modelo de observação puramente teórico como possivelmente erróneo mediante a experiência? Por outras palavras e perante as leituras que se seguirão, não estaria já o poema, através da sua acção narrativa, a traduzir outras ideias, confrontando os erros do modelo teoricamente observado e utilizado para expor um

²⁹ A perspectiva dissertante se não inclinará para a decomposição do sistema de Ptolomeu aplicado à exposição da Máquina do Mundo nem à forma perfeita como a máquina comporta os seus movimentos, mas sim a elucidar de que forma uma leitura interpretativa da Máquina do Mundo enquanto o sistema astronómico nela vigente carece de abrangência aos movimentos executados pelo poema de que a máquina é resumo. Não se pretende disfarçar a falta de conhecimento acerca desse complexo sistema e não será do sistema em si que se tratará e sim da forma como ele se relaciona e não relaciona com o conteúdo do poema. O leitor interessado poderá, contudo, encontrar em Luciano Pereira da Silva (1915), um complexo trabalho no âmbito dessa matéria, intitulado *Astronomia dos Lusíadas*.

conhecimento exterior a ele com a experiência desse conteúdo? Não estaria o poema a indicar que um modelo teórico pode ser refutado pela experiência?

Que se parta da «universal machina do Mundo» (Nunes, 1537, p. 6), «etérea e elemental» (Cf. Nunes, 1537, p. 6; X, 80) de Ptolomeu, é um dado adquirido. No entanto, *Os Lusíadas* fazem dela uso não a expressando como uma justificação astronómica do cosmos, mas como uma forma de fixar, num determinado momento, os elementos nem sempre tão fixos do poema. O universo a que se reporta a máquina, com Camões (com o seu conteúdo), é o do poema, pelo que uma atribuição sistematicamente ptolemaica será sempre insuficiente.

De facto, sempre que o poema tem a acção suspensa, o seu mundo é concebido de acordo com as formas celestial e elementar do sistema de Ptolomeu. Conotado com uma concepção puramente elucidativa e descritiva, o poema vai ilustrando, sob a forma de exposição de enunciados, esse sistema. Dione, quando vai seduzir Júpiter para a Índia, penetra as estrelas³⁰ (Cf. II, 33), movendo-se até ao Sexto céu — o do Planeta Júpiter —, onde Júpiter, enquanto personagem, a aguardava. As estrelas são descritas como isentas de luz, reflectoras da «luz alheia» (II, 60), a do sol.

Contudo, o poema não tem uma visão assim tão estática da terra como a firma Pedro Nunes com base em Ptolomeu: «Que a terra no meio de todallas cousas estee queda pois que he pesada» (Nunes, 1537, p. 9) —, nem consagra a visão do celestial como tão livre de mudança: «pelo seu ser imudavel he livre de toda mudança» (Nunes, 1537, p. 7).

Repare-se que o primeiro globo havia sido criado por Martin Behaim apenas, aproximadamente, cem anos antes da primeira publicação d' *Os Lusíadas*, sendo já no poema a forma mais fiável de dispor e representar do mundo. Deste local de perspectiva, é crível acreditar que a obra de Copérnico, *De revolutionibus orbium coelestium*, publicada em 1543 (não de aceitação imediata e proibida), tenha chegado, mesmo que como um eco em viagem, ao autor da obra *Os Lusíadas*. O globo é a forma mais móvel já pensada para dar movimento à terra, sendo o seu profundo intuito, como objecto, o de girá-la até ao encontro do local geográfico procurado e também por isso Camões chama

³⁰ No poema, as estrelas são Planetas.

ao seu globo *a máquina*³¹ *do mundo*. Não dá o termo empregue, *máquina*, a ideia de movimentação, com operadores e operações? Não dá o objecto que a sustenta, o *globo*, figuração real da terra, a ideia de que ela se move?

Todo o poema afirma a ideia de que a terra não estaria assim tão quieta, não como uma ideia explícita e convicta, mas possível e com direito a discreta alusão. Note-se que, no poema, o globo vai-se movendo ao encontro dos navegadores: «Aqui hum globo vem no ar» (X, 77). A ilha de Vénus, pedaço de terra, antes de «firme e imobil» (IX, 53), é movida ao encontro das naus por quem «pelas ondas lha levava» (IX, 52). O próprio mundo move-se ao encontro de Vasco da Gama quando se vem revelar: «Do mundo aos olhos teus, pera que vejas» (X, 79).

Na descrição da Europa (Cf. III, 6-20) a Itália é «hum braço» (III, 14) e, embora se pense meramente figurativa de um estilo a acepção, como apenas representativo seria um globo, a península itálica, tal como o globo, surge para dar a ideia de movimento, pois que esse braço se move: «vem ao mar, que cheio / De esforço, nações varias sogei-tou» (III, 14); a Alemanha são «os montes da ninfa sepultada / Pyrene se alevantão» (III, 11), em correspondência com a nunca imutabilidade do celestial, mas a sua intersecção no elementar, bem como com a ideia de que os lugares, até à exposição da Máquina do Mundo, seriam extensões das personagens que os criaram e neles geraram movimento.

A própria Índia é marcada por movimento, sem o peso da imobilidade. Ela nasce, envelhece e desaparece: «Nacerem duas claras e altas fontes» (IV, 69); «muy velhos parecião» (IV, 70); «Mas ambos desaparecem num momento» (IV, 75).

Não indicam os exemplos referidos um movimento da terra, assim como a manifestação do celestial nela, movimentos inconcebíveis a uma leitura do resumo do poema, e portanto do próprio poema, segundo o modelo científico de Ptolomeu?

Se a terra para Ptolomeu era imóvel, então o celestial não exerceria nela peso suficiente de modo a movimentá-la. Veja-se como isto se não sucede no interior do poema.

O planeta Vénus, «a amorosa strela scintilava / Diante do Sol» «visitava / A terra» (VI, 85). A deusa Vénus, apresentada acima como planeta, logo no verso seguinte, «de-

³¹ *Máquina*, acredita-se, está relacionada com a revelação já expressa em *deus ex-machina*, mas também com a ideia de movimento.

ce ao mar aberto» (VI, 86). O poema afirma ser a deusa Vénus e o planeta Vénus a mesma Vénus, e atentando à coerência narrativa do poema, porque na exposição dos vários céus da máquina do universo, há «o ceo de Saturno Deos antigo» (X, 89), e também os outros planetas³² obtêm correspondência com traços psicológicos dos deuses, é verosímil afirmar que a deusa Vénus existe no poema como celestial, porque referir-se a ela como deusa ou como planeta seria o mesmo. Assim, quando visita a terra, em passo citado (como um dos planetas mais próximos dela, não estará o poema a sugerir uma intersecção do celestial no elementar?), ou quando amansa os ventos, Vénus corresponde a esse contacto suficientemente marcante do celestial no elementar que para o sistema de Ptolomeu era contraditório. A deusa tem no poema um activo valor celestial e jamais elementar, contrariamente ao que se tem escrito, que seria ela quem fisicamente interfere na acção do poema. A deusa aparece no céu do Monte Olimpo etéreo aquando do Concílio dos Deuses. Por «Ericina» (Cf. II, 18) é ela quem «Voa do Céu ao Mar como hũa seta³³» para se fazer valer dos ventos (da natureza), desviando a armada que seguia rumo ao engano, entrando em Mombaça. O mar onde ela nesse passo agira, se não parte etérea do poema, é caminho para ela. É ela quem pensa e move valendo-se das ondas do mar a sua ilha ao encontro dos navegadores. E em outro momento algum, ao contrário do muito que se tem escrito, actua.

Repare-se que imediatamente antes da maravilhosa imagem das ninfas com o peito encostado às naus (Cf. II, 22) é apresentada Dione (Cf. II, 21). Aquando do encontro entre o peito das ninfas e a madeira dos barcos escreve-se: «Poem se a Deosa com outras em dereito» (II, 22). Dione era a deusa das ninfas, pelo que não incorre o poema em qualquer inadequação. Não seria irrisório colocar Vénus a agir através do seu corpo se da deusa com a sua acepção terrena se tratasse. Todavia, o poema indica ser Vénus deusa a Vénus planeta, justamente para guardar para ela a intersecção do celestial no elementar. Por isto, quando Vasco da Gama brada por auxílio aos céus, quem se move dentro dos céus que o globo dado por Téthis colocara em evidência, não é Vénus mas Dione (Cf. II, 33), indo seduzir Júpiter para uma Índia e, caso sozinha com ele estivesse, «Outro novo Cupido se geràra» (II, 42). O poema não coloca vez alguma, fisicamente, Vénus conotada com a terra, ainda que ela, para o poema, seja a expressão celestial As-

³² Marte é o bélico; Vénus é portadora de amores; Mercúrio o eloquente; Diana a lua. (Cf. X, 89).

³³ A colocação das maiúsculas indica, desde cedo, serem esses os dois espaços maiúsculos do poema.

piração a essa terra, deixando essa interferência física entregue a expressões, digam-se, *populares*³⁴, suas. Conservando Vénus como planeta, sempre que a acção do poema pede uma intervenção divina ao nível dos homens e de senso humano, ciúmes, seduçõs, amores ou as terras a conquistar, sempre que a acção narrativa exija mais do que uma intersecção ao nível da natureza (como através dos ventos ou das ondas), resolve-se pelo processo de criar fragmentos a Vénus, encontrando outras Vénus fora da Vénus celestial. Em todas se encontram traços de Vénus por serem extensões duma Vénus que se deseja resguardada: «como popular que é, no seu pleno sentido, deixa ao acaso as consequências dos seus actos» (Platão, 1991, p. 40). Dione é aquela que provoca «Ciúmes em Vulcano, Amor em Marte:» (II, 37), sendo que Vénus, no *Concílio dos Deuses*, é quem detém esse amor de Marte (Cf. I, 36). Júpiter chama a Dione sua filha (Cf. II, 44), quando a sua filha seria Vénus.

Com que influxo ou razão, um poema que ligara toda a Índia e as suas aspirações históricas a Vénus, não a colocaria na ilha que é sua, porque a pensou e moveu rumo aos navegadores para que da Índia representasse aparentemente o prémio e o descanso, optando, ao invés, por deixar à ninfa Téthis e ao seu coro toda a visita guiada?

Exactamente porque quando se trata de uma interferência directa passível à satisfação e ao prazer, o poema opta pela lógica de, nessa interferência, não colocar um planeta (que também era uma deusa) a fazê-la. Para além de Vénus, a deusa surge com outras duas nomeações que nos apontam de imediato para a geografia, associadas ao mito em que a descreve Hesíodo. Nas duas primeiras ela é a «Deosa Cipria» (IX, 18; IX, 43); por último, «Cytherea» (IX, 53). Vénus, segundo Hesíodo, era Citereia por se ter dirigido aos citérios (Cf. *Teogonia*, v.198) e também Ciprogeneia, de onde derivaria a primeira nomeação a que recorremos, por ter nascido em Chipre (Cf. *Teogonia*, v.193). Não poderá, porventura, ser entendida esta acepção como a ligação profunda dessa Vénus no poema apresentada como planeta, toda ela *coelestialis*, quem move os elementos da terra (os ventos e as águas), com aquele celestial mudável a exercer tamanha influência na terra ao ponto de adquirir a denominação pertencente às comunidades das terras onde exercera esse peso?

³⁴ Este termo nos não pertence e adiante, em oportunidade explicada, remeter-se-á a sua referência para o seu autor.

A última figura e a qual espelha na perfeição as considerações de que o objecto de trabalho não poderia nunca manifestar, no resumo de si mesmo, uma ideia em que a terra fosse imóvel e o celestial impassível de mudança, é Adamastor.

Esta figura surge no poema «ja cinco Soes erão passados» (V, 37), cinco meses, portanto, mas também, a título de curiosidade, meio poema. Desponta (-se) no canto V, cinco cantos passados desde o primeiro, a cinco cantos do último. Quando se apresenta, na estrofe 50, precisa metade do canto V, metade do poema, diz:

Eu sou aquelle oculto e grande Cabo
A quem chamais vos outros Tormentorio,
Que nunca a Ptolomeu, Pomponio, Estrabo,
Plinio, e quantos passarão fuy notório.

[V, 50].

É de crer que esta figura, pela sua colocação na metade do poema e pela afirmação prestada na metade do canto, estabeleça um diálogo com Ptolomeu. Ptolomeu é nomeado somente neste passo, pela voz de Adamastor, no decorrer de todo o poema. O Adamastor, pela sua voz, na metade da metade do poema, assume-se exactamente como a metade que passara despercebida a Ptolomeu. Insista-se na ideia de que o poema, na única vez que menciona Ptolomeu, não o faz recorrendo ao seu modelo científico nem à verdade irrevogável em que ele consistia para o conhecimento astronómico da época, mas sim para referir o que a Ptolomeu escapara — os movimentos de um cabo.

Quer isto dizer que homens dedicados à defesa teórica (*in absentia* da prática) da quietude da terra, tenderam a ignorar o significado profundo da movimentação daquele não só cabo que ali contava, contando-se. Nem corpo celeste, nem elementar, mas mediano, pois que na sua adversidade, expressa em <ou>, à partida contraditoriamente, se expressava afinal a acumulação de condições semelhantes: «Ou fosse monte, nuvem, sonho, ou nada» (V, 57). O Adamastor era uma nuvem: «Hũa nuvem que os ares escurece» (V, 37); era um monte, por *cabo*; fora um sonho, pelo efeito gerado de uma tempestade ou delírio falante; nada, porque era um homem, e no final, essa componente humana destina-se ao desaparecimento.

O conceito geocêntrico de Ptolomeu preconizava o celestial no celestial (sendo imutável) sem que este movesse a terra, povoando-a de marcos divinos. O Adamastor

conta precisamente esse povoar de corpos celestes na terra: «meus Irmãos / Vencidos e em miséria extrema postos, / E por mais segurarse os Deoses vãos / Algũs a varios montes sotopostos» (V, 58). Remete-se o leitor para perto da Máquina do Mundo, onde poderá observar a proliferação da palavra *cabo*. Salta a vista a quantidade avultada de vezes que a deusa Téthis a eles se refere, demonstrando necessidade de apontar os cabos aos olhos de Gama (Cf. X, 92, 97, 100, 102, 105, 107). Surgem todos de seguida e desaparecem abruptamente, tal como o Adamastor desaparecera. Não poderia estar a deusa, através dos cabos, a referir-se alegoricamente aos Gigantes de que Adamastor era essencial mas não particular referência, indicando assim o movimento do celestial no elementar a fim de o movimentar?

Aos Gigantes fora a História da Antiguidade quem os castigara, retirando-lhes o movimento e a humanidade, transformando-os em cabos. A Adamastor foram as limitações do *modus operandi* de Ptolomeu que tinham ignorado.

Reunindo, como se verá, em si, o Adamastor, os lugares aparentes existentes dentro do poema —, Portugal-História levada à Índia, a Índia e a ilha de Vénus, portanto, os arautos espaços afirmativos de uma terra móvel —, não seria Ptolomeu quem não poderia ver a acção íntima do poema, servindo o propósito momentâneo de suspendê-la? Ptolomeu serve como artífice, pois, só após a experiência, não abrangendo a experiência presente na acção narrativo do poema que até ele fora. É uma maneira de observar a experiência que ele mesmo não poderia ter considerado. Não estaria a deusa, através dos cabos, a dar pistas acerca da exclusão do próprio interior do resumo a uma visão puramente Ptolemaica? Não estaria ali a deusa a confirmar as próprias limitações de Ptolomeu, limitações essas que Adamastor afirmara e mais do que isso, que ele simbolizava?

Assim, o Adamastor traduz essa proximidade entre o humano propriamente elementar e o celestial. Essa linha ténue portadora de movimentos de um ao outro e de um sobre outro não poderia figurar num sistema que pretenderia uma terra imóvel. Aliás, não indica o poema a imobilidade dos navegadores face à mobilidade da terra sobre eles? A sua inacção perante a mobilidade daquilo que lhes é exterior? Não dá o poema ao leitor a infundável ideia de que Moçambique, Mombaça, Melinde, a Índia e a ilha são chegadas geradas por movimentos começados no Etéreo (com o *Concílio dos Deuses*) e principalmente possibilitadas pelo planeta deusa Vénus, debatida contra Baco na teia das intrigas? Como poderia um sistema geocêntrico abranger tudo isto?

Crê-se ser o Adamastor o símbolo do conteúdo, o movimento que falta a Ptolomeu, símbolo da forma, e para lá se caminhará.

Ele é no poema a bolha da experiência sobre a qual incide a acção do poema. É a ilha de Téthis, um marco que o amor, porque erróneo, deixou no caminho e dita que se passe por diante, e é também Baco, seja na sua primeira ira e desejo de afundar as naus ou na sua acção, enquanto conquistador.

Repare-se que o castigo do Gigante não é meramente amoroso, mas também o de um guerreiro histórico. Aliás, dá-se a crer que o grande castigo dele tenha sido fazer guerra aos deuses do Olimpo (Cf. V, 51), e só como consequência, estes lhe colocaram a ninfa Téthis no caminho, sabendo que este se iria apaixonar. Quando o *ente* se conta como uma rocha (Cf. V, 56; V, 59), essas estrofes são antecedidas pela sua face de capitão do mar, em guerra com os deuses (Cf. V, 51; V, 58), como se a grande causa do seu ser estático fosse o castigo da guerra contra os deuses e não a ninfa: «Neste remoto cabo converterão / Os Deoses, e por mais dobradas magoas / Me anda Thetis cercando destas agoas» (V, 59). Os Deuses é que o castigaram (como castigaram os seus irmãos) pela guerra a eles levada e a ninfa Téthis é apenas *o dobrar* das mágoas, o aumentar da situação precedente. Num paralelismo com a Índia (não descabido, pois como se verá adiante, a história dos Gigantes encontra correspondente directo em *Babel*, e *Babel* eram as naus rumo à Índia), é a própria História (de conquista, de Baco, porque origem dela, leia-se) que lhe atribui o erro e a ilha de Vénus é apenas *o dobrar* desse erro, tal como os portugueses históricos, no poema poetizados, foram ao encontro do erro histórico que era a Índia e surgira-lhes o erro amoroso que era o continuar dessa Índia abdicante do real, a ilha de Vénus.

Nesta perspectiva, há em o Adamastor um duplo castigo, o histórico-dramático seguido do amoroso-dramático. Quem espera por Gama na Índia é *Babel*, o castigo divino cristão com correspondente directo no castigo pagão divino, dos deuses do Olimpo a Adamastor. Isto indica, não só já a ideia de que mesmo o antigo testamento surja no poema como decorrente do paganismo (pois que o Gigante, no poema, surgira antes de *Babel*), como a ideia de que Gama, além de ter ignorado a história amorosa do Gigante, guardando apenas «os duros / Casos, que Adamastor contou futuros» (V, 60) (sem qualquer sentimento, porque, nessa altura o que sente é Portugal e o coração do ficara em terra, estando ilibado desse castigo amoroso-dramático), terá de ir além de capitão do

mar a tentar o céu, que seria a Índia, e só passando para além dela, não deixando o trabalho seu nela perecer, excluir-se-ia do castigo histórico-dramático.

É de notar que em dez estrofes o Gigante se introduz e desvanece: «Eu sou» (V, 50); «Desfez se» (V, 60).

São precisamente precisos dez cantos, os necessários para que a personagem Gama passe das apresentações como navegador leal obediente a um rei-longe e veja o seu valor com existência, através da Máquina do Mundo, disso se desfaça e retorne para fora de si (para junto do rei), onde havia chegado.

São aproximadamente dez anos os necessários para que uma viagem passe além do *Cabo das Tormentas* — do Adamastor — sendo que em 1488, Bartolomeu Dias fora quem primeiro a ele chegara sem o atravessar e em 1498 Vasco da Gama vira-se chegando a Calecute, depois de o atravessar.

É por cerca de 10 000 versos (citou-se) constituído o poema. Em 10 cantos, os seus três zeros, que existem e iriam perder valor na consumação do pleno 10, são o rei — quem condicionaria e por quem se faria o caminho marítimo para a Índia—, a chegada a essa Índia — e a ilha de Vénus — uma Índia poetizável e poetizada. (Não se ignore ser este o caminho da dissertação, em que o pleno 10 passaria por transformar o rei-0 (zero), a Índia-0 (zero) e a ilha-0 (zero) em vassalos (visível no pleno canto 10, a consumação de 10 cantos), o mundo (*idem*) e a máquina que o opera (*idem aspas*), respectivamente).

As dez estrofes concedidas ao Adamastor estão ligadas ao avanço que ele é para o poema. Foram dez anos levados entre a data histórica do primeiro encontro com ele até que dele se passasse para diante: o Adamastor tem no poema o valor dos «vedados términos» (V, 41). É Gama quem o atravessa para chegar a outro «vedado término», a Índia. O Adamastor consiste exactamente nos três zeros que o canto dez ultrapassa e se o canto dez, disse-se, é a plenitude, é-a enquanto resultado. O Adamastor é o caminho para esse resultado, ou seja, a experiência motivadora do tempo presente que o canto dez, por estar sob premissas ptolemaicas, ignorara, ignorando metade do poema.

Assim, o Adamastor permite ver-se o mar do poema, a experiência. A Máquina do Mundo, o céu do poema, o entendimento, através da observação. O Adamastor resume os lugares aparentes do poema como uma *outra Máquina do Mundo* dedicada à experi-

ência e não à observação dela resultante, posto que o significado observado na Máquina do Mundo por Téthis dada consiste no ultrapassar dos lugares aparentes. São eles os *Lugares-Adamastor*: a História de Portugal régia, que a Máquina do Mundo converteria em uma História de vassalos; o caminho marítimo para a Índia, pela Máquina da observação transmutada em mundo; a ilha, pela máquina que também a obra.

Através da adjectivação do próprio Adamastor é possível chegar a esses lugares. O Adamastor é visto como «estupendo» (V, 49). Estupendo surge para designar o «Saraceno barbaro e estupendo» (III, 100), o engano da Índia, «Engano diabolico, e estupendo» (VIII, 83) e as profecias da ninfa na ilha de Vénus, com «animo estupendo» (X, 33). São, por comum adjectivação, *lugares- Adamastor*. A sua adjectivação é a dos erros e enganos. Os enganos, no poema, são precisamente a História de Portugal como perspectiva de Cruzada contra os mouros, a Índia e a ilha de Vénus. Em suma, Baco e Vénus. A máquina dada no Olimpo ultrapassa-os, adiando-os. A máquina caída do Olimpo nas águas, o Adamastor, personifica-os.

Não obstante as possíveis relações entre a (re) criação de Adamastor com a recorrência a fontes externas³⁵, acredita-se, pelo já recorrido e por aquilo que se seguirá, ter o Adamastor um propósito próprio no interior do poema, sendo o seu significado inferido a partir dele e não de dados exteriores a ele.

O Adamastor é a múltipla figura, o sustentáculo móvel agrupado de fragmentos fugidios à Máquina do Mundo apresentada como resumo do poema em final deste.

A Máquina do Mundo é dada aos olhos dos navegadores, como se viu, no espaço etéreo e relaciona-se com uma subida até ele. O Adamastor aparece aos olhos dos navegadores no espaço elementar após a sua descida até eles, espaço esse, portanto, inversamente correspondente através de um movimento inversamente correspondente.

Se a entrada dos navegadores no espaço etéreo significa a sua entrada na mitologia, não pela conversão em mito, apenas por ser no espaço etéreo que recebem o entendimento dos mitos para o poema, o Adamastor é, como se verá, a bolha significante da mitologia nos caminhos da História.

³⁵ António da Costa Ramalho (Ramalho, 1980, pp. 35-44) faz uma recuperação interessante dessas fontes. O leitor interessado poderá encontrar a resposta à chamada nas Referências Bibliográficas.

Sendo a Máquina do Mundo a chegada ao significado profundo do poema, o Gigante é o símbolo do caminho percorrido até ela. Não só pela proliferação do verbo *ver* mas também porque se trata de um discurso expositivo, a máquina final está intimamente interessada na observação e no determinar dessa observação como grande valorização dos vassalos. O Adamastor, não pelo contrário mas pela complementaridade, é o assinalar da própria experiência, o marco da acção do poema na qual os vassalos, ainda a caminho da Índia, estão inertes e comandados por vontades exteriores a eles.

O Adamastor, como múltipla figura, revela-se pluralmente, sendo constituinte maximizado dos caminhos pelos quais se estaria depois na Máquina do Mundo, resultante deles. Afirma e aponta a máquina haver mundo e terem-no possibilitado os navegadores. No entanto nos não diz o como. Sob que moldes, pergunta-se o leitor? «Abrindo o vasto mar patente»? Relativamente redundante. A máquina não concentra os dez cantos que para ela caminharam, mas o seu desfecho e por isso, estando conclusa, sugere incompletude.

Na sua parte elementar contém o mundo possibilitado e alcançado como um dado adquirido. Vê-se um Oriente português adiado, mas não o caminho marítimo narrado que deu aso à abertura marítima desse Oriente ao Ocidente. A sua representação é de uma dita insuficiência desde logo quando se sustém em Ptolomeu e Ptolomeu, na voz de Adamastor, é apresentado como aquele que ignorara os seus movimentos.

Na Máquina do Mundo encontra-se a subida dos homens, mas não o *em função de quê*. Encontram-se os deuses dedicados ao deleite, mas não os deuses estruturais.

Existe um diálogo estabelecido entre o Adamastor e a Máquina do Mundo (iniciado desde que este se assume como a metade que a ela escapa). O Adamastor é a correspondência efectiva à coluna do templo relacionada com os deuses (aqueles que fizeram a viagem) e subsequentemente, sem ele, esse templo não existiria.

Denotem-se as aproximações que sustentam o Adamastor, a par da Máquina do Mundo, como o globo da experiência do poema:

O globo aos vassalos aparece-lhes vindo do ar (Cf. X, 77), sendo do ar, também, que aparece o Adamastor (Cf. V, 37). O Adamastor transforma-se em penedo (Cf. V-38-39) e o globo, após a sua chegada, põe -se quedo. Na Máquina do Mundo vê-se, com os navegadores, o resultado dos «futuros feitos, / Que pello mar» (X, 142) deixavam sabi-

dos, simbolizando o Adamastor a chegada a esses «vedados terminos» (V, 41), na máquina já ultrapassados. Se a Máquina do Mundo simboliza simultaneamente a explicação dos deuses sem acção nos homens (através de um espaço etéreo resultante da experiência e por isso pós-experimentado, observável e indiferente aos passos até ele conducentes, pois que nela se não encontram nem Baco nem Vénus [Cf. X, 82]) e os homens em acção na terra, num espaço elementar valorativo dos homens históricos, o Adamastor simboliza a própria acção dos deuses nos homens, um etéreo causa e não consequência.

A Máquina do Mundo explica os deuses ausentes e os homens ausentes da acção narrativa, sendo o seu tom laudatório assente na visão. E respeitante a Vénus e a Baco, aqueles que comandaram todos os destinos do poema sobre os caminhos da História de Portugal a encontrarem tradução de si mesma na Índia? Que constata a Máquina do Mundo? A exacerbada ausência, exactamente porque ela consiste em passar além dessa Índia. Não é através dela que o leitor encontra a armada de Baco e Vénus a caminho da Índia.

Toda esta lacuna visível no globo resumo do poema, preenche-se em Adamastor, pelo que se acredita representar ele uma *outra Máquina do Mundo*, por significado, equidistante da primeiramente tratada.

Resume o poema; dá o seu entendimento; manifesta o conhecimento em relação ao que escapara a Téthis; formalmente é o movimento que Ptolomeu ignorara; é a ninfa Téthis, expressão elemental da deusa-planeta Vénus; é Baco, ver-se-á. É, porquanto, o resumo do poema enquanto acção poética e não o resumo do poema enquanto visão do poetizado.

O Adamastor, pela sua múltipla figura, não pode ser meramente «uma alucinação causada pela passagem do Cabo com atmosfera tempestuosa» (Saraiva, 1987, p. 119). Ele tem uma existência real, física e humana. É um cabo histórico (Cf. V, 50) que escapa à ciência por não o ser apenas; é uma figura histórica (ainda que pertencente a uma idade histórica passada), um dos Gigantes, capitão do mar, que combatera os Deuses (Cf. V, 51, 58) e apontado, derivado disso, em Hesíodo (*Teogonia*: 139-210) como um dos Titãs da segunda geração de Deuses; é um de amores desenganado (Cf. V 52, 53, 5).

No entanto, ele tem, como refere Saraiva no mesmo escrito, «apenas uma existência subjectiva para os homens» (Saraiva, 1987, p. 119), tal como Vénus e Baco (este

último até certo ponto, viu-se), os actantes nos rumos da navegação, sendo que a tripulação atribuíra, como requeria o tempo, a ajuda a um deus cristão. Na cabeça dos agentes históricos, Baco e Vénus, até à Índia, não existem. É através de uma bolha de existências denominada Adamastor que se chega ao que há no poema de divinamente mais humano, rigorosamente Vénus e Baco.

O Adamastor é a confluência do poema experimentado com a sua acção que o possibilita, a confluência, portanto, de Vénus com Baco. A própria relação entre as estrofes, no interior do episódio, o corrobora. O episódio do Adamastor divide-se, na sua essência, em História, seja quando profetiza, assumindo o papel de arauto da desgraça a respeito das navegações, seja quando conta a História dos Gigantes contra os Deuses do Olimpo e em Amor (quando profetiza os enganos histórico-amorosos ou quando se conta).

Na estrofe 41 do quinto canto abre o discurso ainda abstracto indicando a quem se dirige, não sendo por isso nem prenúncio histórico nem enunciação amorosa.

Na estrofe 42 prevê, não os destinos daquela armada que tem abaixo e com quem fala e sim a História futura que ela levaria a bordo, com a propagação de uma «dura guerra» (V, 42). De seguida, informa ir castigar a primeira armada que por lá passar e antevê o castigo que será para naus futuras (*Cf.* V, 43). Na estância 44, continua com a previsão de naufrágios. Imediatamente de seguida, não esquece Quiloa, Mombaça, tampouco a Turca armada, pelo que se continua a referir à nau histórica portuguesa (*Cf.* V, 45). Após uma quebra no discurso, apresenta-se como cabo histórico (*Cf.* V, 50), para que logo após se conte como humana e divina realidade histórica (*Cf.* V, 51). Depois de uma nova paragem, relata a História da Antiguidade, com o castigo dos deuses mediante a acção dos Gigantes (*Cf.* V, 58). São 7 os enunciados históricos proferidos pelo Gigante, resultado obtido pela soma das estrofes acima mencionadas (42, 43, 44, 45, 50, 51 e 58).

Relativamente ao Amor, envolve primeiramente as estrofes compreendidas entre a 46-48, pois que ainda que se trate do naufrágio de Sepúlveda, não é como História que o Gigante o apresenta —, abstendo-se de mencionar nomes e circunstâncias históricas, centrado apenas no trágico caso amoroso, na «triste ventura» (V, 46), na morte dos filhos «Em tanto amor gerados» (V, 47) e não referindo nunca a acção do navegador, mas os «amantes míseros» (V, 48). Quem leia o poema apenas encontra nestas passagens

uma tragédia amorosa incógnita e não a tragédia marítima de Sepúlveda — não existe nestas estrofes sequer uma confluência histórico-amorosa, visto que, embora se saiba de Sepúlveda se tratar, não no-lo é dito em momento algum e as estrofes por si, sem o recurso a fontes, compreendem uma tragédia amorosa. Na estância 49, Gama interrompe o discurso do Gigante para que lhe pergunte quem é este, pelo que não se trata de enunciação histórica nem amorosa, apenas de uma quebra, não um aparte mas um redireccionar do discurso, para que o Adamastor retome a enunciação amorosa na estância 52, contando dos seus amores por Téthys (Cf. V, 52), a sua acção perante esse amor (Cf. V, 53) — forçando-o —, o seu resultado (Cf. V, 56) —, enganado e imóvel em um penedo e a sua última evocação à causa dos seus males (Cf. V, 57). Não inocentemente, certamente, são 7 também as estrofes do episódio relacionadas com o amor. (46, 47, 48, 52, 53, 56 e 57).

Não se viu anteriormente ser o número 7 simultâneo caminho para um 7 totalizante e chegada a esse 7, totalizante sim, embora só de erros até e nele? O número 7, viu-se anteriormente, corresponde aos caminhos de Vénus pelos lugares de Baco —, Mombaça e Moçambique, desembarcando na Índia, onde esse 7 encontraria o avultado erro número de canto, até então percorrido pelo número de versos.

Relativamente aos enunciados históricos no episódio do Adamastor, as suas 7 estâncias consistem no erro continuado pela História de Portugal, em que *Babel* (cometimento ao céu, céu esse, para a História de Portugal, aparentemente residente na Índia) seria uma nova forma de contar também a história dos Gigantes conduzidos ao céu do Monte Olimpo, com os respectivos castigos consequentes. Eles surgem com extrema importância para o poema. Vão sendo nomeados no decorrer de todo o seu percurso (Cf. V, 61; III, 111; V, 53; II, 112; VI, 13; VI, 78). Dos Gigantes mais sonantes contabilizam-se: Atlante (Cf. III, 73; X, 156); Taumante (Cf. II, 99); Prometeu (Cf. IV, 103; VI, 11; IX, 2); Briareu (Cf. VII, 48); Anteu (Cf. III, 77; V, 4; VII, 24).

Na primeira ocorrência (Cf. II, 112), precisamente antes de a musa dar voz ao Gama para que ao contar a História de Portugal nela inserisse o seu caminho ao serviço do rei no dilatar dessa História, mencionam-se os guerreiros Gigantes pela sua acção sobre o Olimpo. São utilizados como recurso para dar início à exposição histórica que justificaria a ida à Índia e também como próprio castigo ao seu cometimento, traduzido num termo empregue: *vão* (Cf. II, 112). Não estaria já o poema a indicar que aquela

barca histórica consistiria num erro ainda mais antigo do que ela, erro expresso em *vão*, erro de que partira e onde, expansivamente, veria na Índia não mais do que as consequências à consumação do seu passo titânico³⁶?

Note-se estarem os Titãs profundamente relacionados com a Índia: são vistos como esculturas no mar que levantará uma tempestade imediatamente antes e com o intuito de impedir uma chegada à Índia (Cf. VI, 11-13). Seguidamente, os Gigantes são adivinhados como esculturas na própria Índia (Cf. VII, 48). Curiosamente, só na Índia surgem nomeados dois diferentes Gigantes no mesmo canto, Briareu e Anteu, pelo que se deixa em evidência as indicações dadas pelo poema sobre a relação entre os navegadores e a Índia com as acções dos Titãs.

Não serão estes erros expressos nas 7 estrofes para a experiência da História (porque o Adamastor relata dados verídicos, mesmo quando futuros), o próprio Baco que vive em Adamastor? Baco era a génese de conquista da História de Portugal. Essa conquista conta-se por três cantos e ensaia-se em três lugares, Mombaça, com sete versos, Moçambique, com sete versos e na Índia, o canto sétimo. O motor é Baco e o sete é o seu erro.

Relativamente aos navegadores, o Adamastor representa a visão dos «segredos escondidos» (V, 42), debatendo Baco no mar para «Que dentro vivão so de seus limites» (VI, 27). O Adamastor é um dos Gigantes (para a idade mitológica, históricos), castigados pelo cometimento ao Olimpo enquanto Baco quer castigar os navegadores, referindo-se a eles como quem fora «cometer o Ceo Supremo» (Cf. VI, 29). O Adamastor preconiza «Naufragios, perdições de toda sorte» (V, 44), sendo o resultado obtido por Baco no ajuntamento dos deuses do mar a tentativa a «Que não aja no mar mais navegantes» (VI, 35). Não será Adamastor o resumo das profecias que afundariam as barcas históricas, máquinas de guerra-Cruzada (Cf. V, 42, 45), de que Baco é irrevogável origem?

³⁶ Este pensamento entra em coerência com o que se seguirá, acerca da existência (no poema) de uma fé monoteísta portuguesa com um princípio politeísta, que já procurara responder a uma mono-ideia e que, pela amplitude da sua existência, se desdobrou. Este paralelismo entre as duas histórias das duas diferentes religiões, fazem de *Babel* filha dos *Gigantes* (não obstante a datação histórica é assim que o poema as apresenta), como o monoteísmo filho do politeísmo. Ver-se-á se encontrarem-se n' *Os Lusíadas* os caminhos do *Antigo Testamento* enquanto leitura de um sentido colectivo principiadador de tudo como um prosseguimento dos caminhos pagãos. Deixa-se esta nota também enquanto guia, para que mais se investigue acerca do papel da gigantomaquia n' *Os Lusíadas*, respeitante ao cometimento da viagem à Índia e ao seu castigo, a par de *Babel*, para o qual um estudo que visasse as relações entre o *Antigo Testamento* e a *Teogonia* no interior da Índia d' *Os Lusíadas* seria de grande interesse académico.

A voz da experiência comumente aceite no poema é a do Velho do Restelo. A dada altura, a propósito da viagem à Índia, na sua acepção de conquista próxima, pela qual ele não poderá nunca ser, como por vezes se lê, uma voz humanista, diz-nos: «Não tens junto com tigo o Ismaelita» (IV, 100). Anteriormente o velho refere um «povo nescio» (IV, 96). *Nescio* é o adjectivo utilizado por Adamastor para si mesmo, quando vai desistindo da Guerra com o Olimpo (Cf. V, 55). Baco dita-se como a lei dada ao «nescio povo» (VIII, 49), quando na Índia promove uma intriga. E o adjectivo não mais aparece em todo o poema. A conquista terrena e as intrigas protagonizadas por Baco, tal como as instigara o Velho do Restelo em relação a África, encontram na figura de Adamastor as suas sequelas, enquanto histórico guerreiro derreado. O Adamastor é o *nescio* resultado da expansão e dos passos cometidos ao céu, os Gigantes mobilizados para os navegadores na construção da nova *Torre de Babel* assente na escalada até à Índia.

O Velho do Restelo é adjectivado como um «velho daspeito venerando» (IV, 94). Ele é, por descrição, Luso, o princípio da História de Portugal enquanto entidade de expansão e conquista aos mouros. Luso é parafrasticamente apresentado como «hum velho branco, aspeito venerando» (VII, 77). Luso, princípio da História de Portugal, é filho de Baco: «Lusitania derivada, / De Luso, ou Lysa: que de Bacho antigo, / Filhos forão, parece» (III, 21). Daqui se conclui ser Baco a própria experiência histórica de conquista (*a lei do povo nescio*) com a qual o Velho do Restelo é conluiado (porque é, sendo Luso, o princípio dela), desde que propagada até África. Essa História é depois levada até à Índia —, já com as oposições de Baco e o Velho do Restelo a ela —, onde através de Adamastor se veria castigada como este o fora.

Baco é no poema a expressão mais térrea e elementar de Adamastor — a sua acepção histórica. Subsequentemente, Adamastor reúne, na escultura que é — como «De Rodes estranhissimo Colosso» (V, 40), destinada a ser vista, ora queda, ora em movimento, tal como o globo —, as faces de todas as personagens do poema. A dada altura, parafraseia o Gigante: «Daqui me parto irado, e quasi insano» (V, 57). Quem Adamastor parafraseia é, pois, Baco: yrado, e quasi insano» (I, 77). Baco é uma das vozes do diversificado Adamastor.

Relativamente às 7 estrofes do amor errante (expostas no número 7 e no conteúdo), presencie-se como estão elas orientadas para uma expressão terrena de Vénus.

Veja-se que o Adamastor relata o amor de Sepúlveda como se do seu se tratasse. O Adamastor apresenta-se como um capitão e Sepúlveda é por ele descrito como um cavaleiro (*Cf.* V, 46); pressaga os desaires desse amor, com a sua morte (*Cf.* V, 47) e alega umas «lágrimas de dor» associadas a uma «fermosa e misérrima prisão» (*Cf.* V, 48). Não é essa prisão, para o próprio Adamastor, a ninfa que o enganara e por quem ficara transformado em pedra? Não é o Adamastor quem pranta um «medonho choro» (*Cf.* V, 60)? Seguidamente, afirma o titã terem ficado os amantes na «implacável espesura» (*Cf.* V, 48). Não fora ele quem havia ficado lapidado numa rocha? Na continuação surge-lhe a causa de todo o discurso amoroso: a ninfa Téthis (*Cf.* V, 52, 53, 56, 57). Não é a ninfa Téthis quem vai dar a ilha de Vénus aos navegadores? Não estará, casualmente a afirmar, o Gigante, ser a ilha de Vénus a aparência errante do belo, que os deixaria a eles castigados, à semelhança da Índia que teriam para o rei procurado?

Assim, os erros 7 em que o poema incorre e que o Adamastor agrupa como fragmentos são a História de Portugal sob uma bandeira Providencial (Baco) mobilizada para a Índia (Vénus), expandindo-se, e o resultado disso — o fazer perdurar a Índia para lá dela, no absoluto inexistente da realidade (com a ninfa Téthis).

No entanto, o episódio do Adamastor, para além das 7 estrofes históricas e das 7 estâncias amorosas, detém 3 estâncias de convergência.

As duas primeiras correspondem às estâncias 54 e 55, em que o Gigante se refere, no seio da mesma estrofe (na 54 e na 55), primeiro à guerra histórica dos Gigantes e depois aos ensejos pungentes pela ninfa. A última, já anteriormente fixada, é a justificação do seu duplo castigo (*Cf.* V, 59) —, outorgado pelos deuses, em virtude do seu histórico cometimento e depois o assomado castigo facultado pela ninfa, pelo seu forçar do desejo amoroso (o que a ninfa faz, instruída de Téthis, quando atribui a ilha aos portugueses, pelo que tem muito de Adamastor).

Não serão estes os caminhos de Baco, da História de Portugal clareada como semelhante à dos Gigantes na procura do céu, céu esse no tempo presente da narração a Índia, até à História de Portugal a desembarcar na ilha de Vénus, lugar de desejos e prazeres? O encontro da História de Portugal com a sua Índia desesperada?

Pegando nas sete estâncias históricas e acrescentando as 3 de convergência (porque também têm História interiorizada), tem-se 10 como resultado. Recorrendo às 7 estâncias de amor e acrescentando-se as 3 de convergência (porque também têm o amor

interiorizado), obtém-se 10 como resultado. Não é o Adamastor uma máquina plena de dez cantos de um poema, somente pela perspectiva, não da observação, mas da própria experiência?

Sendo a História, de Baco, a mesma História levada por amor ao limite da inconsequência, de Vénus, ou melhor, das expressões de Vénus, encontram-se unidos Vénus e Baco, que às suas sete estrofes correspondentes, condensadas por Adamastor, veriam no acréscimo aquilo que os une, por 3 estrofes de confluência. O resultado da soma do 7 indistinto de Vénus e Baco com as 3 estrofes de convergência, são 10 cantos de um poema cuja máquina que no final o resume não pode estar completa, pois que ultrapassa os dez cantos já passados enquanto experimentação. Passando para além da Índia ultrapassa-se a viagem que decorreu à sua procura e na sua negação, por Vénus e Baco, só desaparecidos, como se viu, na saída do último outeiro.

Concluindo, Vénus e Baco, se lidos em separado, encontra-se o já tratado erro, traduzido no número 7, embora, se entendidos como confluentes (porque Baco é Portugal e é a Índia e Vénus é Portugal na Índia), são os dez cantos plenos do poema enquanto acção decorrente e se Ptolomeu ignorara Adamastor por não lhe reconhecer movimento, terá de ignorar Vénus, Baco e, por conseguinte, o caminho marítimo para a Índia, a própria Índia e a ilha de Vénus que a mantém. Na coroação do estático, Ptolomeu só poderia servir à coluna dos homens, pois que quem ali os conduzira foram Vénus e Baco. Esse premiar cuja forma é ptolemaica, colocará o mundo outrora em movimento, por Vénus e Baco, estático, para que os homens finalmente se possam ver em movimento, porque até ele estavam imóveis e absorvidos pelas personagens por eles actantes (Vénus e Baco). A terra move-se sobre os homens na experiência. A terra coloca-se imóvel para que os homens possam observar-se (a si e à sua experiência passada) em movimento nela.

Nesta base, retomando o globo, ele é um resumo, uma síntese, não do esquema geocêntrico mas do próprio poema. Pode dizer-se ser a ideia do poema expressa através do sistema ptolemaico — pois que a terra quieta melhor permite aos homens verem-se (o globo explica ser o valor dos homens a observação) em movimento e não o sistema ptolemaico a ideia, propriamente, expressa.

Em suma, na acção do poema — a experiência —, é o celestial quem exerce peso nessa acção, gerando na terra movimento e nos agentes históricos, mais do que ineficá-

cia, a inexistência dos seus actos. Quando se trata de suspender a experiência para que se passe à observação, o poema coloca-se estático sob a forma do sistema de Ptolomeu para que melhor se veja. O sistema de Ptolomeu é um pretexto, mero artifício, forma de expor um conteúdo muito para lá da sua ciência —, o recurso sobre o qual se dispôs a Máquina do Mundo e não ele mesmo essa Máquina do Mundo.

Chega-se à conclusão de que um modelo feito com base na observação teórica é ruído pela experiência porque mediante esta não encontra senão como contradizê-la.

O que o globo feito máquina explica a Vasco da Gama, para além lhe atribuir o seu valor e lhe dar a possibilidade de ler um poema, vendo aquilo que sem percorrer havia possibilitado, é o significado profundo da mitologia clássica no poema.

Logo após a inclusão do primeiro orbe, o Empírio (*Cf.* X, 81) o poema indica onde por ele deseja chegar:

Aqui so verdadeiros gloriosos
Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,
Jupiter, Juno, fomos fabulosos
Fingidos de mortal e cego engano:
So pera fazer versos deleitosos
Servimos [...]

[X, 82]

O recurso à mitologia pagã tem sido, ao longo dos imensos trabalhos da crítica, por onde se mais pegou para diminuir o poema. Sendo a obra de um autor cristão, em que se trataria da fé cristã levada ao Oriente, julgara-se inconcebível surgirem deuses pagãos no atendimento às preces dos homens históricos, bem como no comando a todos os caminhos da viagem. Existe, para muitos leitores, uma contradição fundamental entre o Cristianismo e o Paganismo. Ao ataque, essencialmente religioso, contrapôs-se-lhe uma argumentação literária: os deuses pagãos teriam uma função deleitosa, seriam meros motores para a proliferação de versos e o autor faria uso deles como se de uma fábula se tratassem.

Com base nesta estrofe, afirma António José Saraiva: «A mitologia, repito, é uma maneira de dizer, é um estilo» (Saraiva, 1978, p. 111).

Em Helder Macedo lê-se: Os deuses «cumprida a sua função retórica, podem auto-eliminar-se do poema» (Macedo, 2012, p. 46).

Ainda na mesma estrofe em análise, Hernâni Cidade atribui-a como o «anular a sua ficção perante a verdade que se cria científica» (Cidade, 1985, p. 96).

O problema tem sido julgar uma parte pelo todo.

Debruce-se o escrito sobre os deuses presentes na estrofe isolada: Saturno, quantos versos detém no interior do canto? Surge na estrofe citada e é depois apresentado como planeta (Cf. X, 89), o que indicara desde então o sistema de Ptolomeu como uma forma de deleitar, agrupar os versos e não ela mesmo destinada a só por si significar. Jano, além daquela, ocorre por uma vez na Índia, para designar o que «num corpo rostos tinha unidos, / Bem como o antigo Jano se pintava» (VII, 48). Associado às transições, aos dois rostos, passado e futuro, surgindo em escultura na Índia e representado num globo, Jano, associado ao tempo e às mudanças por ele operadas, pode efectivamente representar a Índia, porque nela se apresenta, e a máquina, que a substitui pelo mundo, só possível por ter ido e se dedicar a ir além dela. Juno tem, além daquela citada, outras duas ocorrências (Cf. V, 15; IX, 91).

Na estância 89 do canto nono, é dito ser a ninfa Téthis e a ilha em que actua, não mais do que «as deleitosas / Honras» (IX, 89; na continuação, é dito serem «immortalidades que fingia / A antiguidade» (IX, 90); no fecho das considerações afirmam-se Júpiter, Mercúrio, Febo, Marte, Eneias, Quirino, Ceres, Palas, Juno e Diana como «de fraca carne humana» (IX, 91). As palavras *deleite* e *fingimento*, veja-se, ocupam estas considerações como ocuparam as na estrofe isoladamente citada, estabelecendo por isso um compromisso. Em momento nenhum é dito ao leitor ser a Máquina do Mundo um deleite ou fingimento. O que lhes é comum é que em momento algum são colocados os deuses Baco e Vénus no mesmo plano que os deuses que só para versos deleitosos serviram, para o *deleite* e para o *fingimento*. Eles nunca o poderiam ser porque não são aquilo que sente a entidade até ou no pós-Índia, levada por essa fraca carne humana, mas a própria entidade.

Assim, e seguindo ordenadamente as citações da crítica envolvente, não se pode falar da mitologia como uma maneira de dizer porque incluir-se-ia nela Vénus e Baco. Eles não são uma maneira de dizer, mas a própria estrutura daquilo que é dito. Assumem-se como a acção desenvolvida entre Lisboa e a Índia, bem como entre o céu e o mar com perspectivas de terra. São a experiência, pelo que no momento de observar onde essa acção levou e não a acção propriamente dita — eles só podem estar ausentes,

pois que congruentemente não poderiam estar presentes numa exposição estática, sendo eles a própria antítese a essa valorização da aparente inércia.

Escreveu-se atrás *Os Lusíadas* recuperarem não uma idade heróica antiga e sim a idade divina da Antiguidade. Esta acepção é por demais evidente na forma como recria Vénus e Baco e como se verá, coloca o Paganismo como precedente do Cristianismo. Pode pensar-se que, chamando-se a Vénus *Aspirações* e a Baco *Conquista*, se estão a criar alegorias com o intuito de ornar um certo estilo. No entanto, quando Hesíodo cria a «Velhice funesta», a «Violenta Discórdia», o «Esquecimento», as «Dores», «o Pranto», a «Desordem» o «Desvario» (Cf. Hesíodo, *Teogonia* : 225-230), não está a atribuir alegorias, a considerar nos objectos um significado que lhes é exterior. Eles são o seu literal significado. Não personificam. São titãs filhos de Zeus e Hera: agem, debatem-se e sentem. O poema recupera essa idade divina, da qual Vénus, Baco e o Adamastor (a bolha sintética dos dois anteriores), são casos numa evidência levada ao excesso da existência, sentindo tudo aquilo que estaria vedado aos homens (porque formatações de um rei), vivendo o acontecer do poema ao ponto de, nesse acontecer, só estes existirem, num processo em que reencarnam (corpo e alma), personagens históricas que sem eles seriam o viajante de olhos pregados num relógio sem horas enquanto na espera por ser deslocado de uma estação sem transportes ata os cordões dos pés descalços a uma realidade que nunca é nem sua. Por outras palavras, sem os deuses o poema seria um acto conscientemente desavergonhado do continuar a ser-se todos os dias a mesma História, um Tratado igual aos já na época registados acerca do caminho marítimo para a Índia. Sem os deuses, Gama sempre seria não mais do que o tipo descalço a contar uma História começada sem data e hora, com Baco, transportado numa barca que poeticamente lhe não pertence sequer capitaneia, atando-se nos cordões da realeza que não era sua, fazendo dessa submissão a honra e a realidade suas.

Também por isto se expôs a possível existência de uma *outra máquina* que movesse o mundo da acção do poema (Portugal no caminho marítimo para a Índia), afastada e até inversa daquela que aponta o futuro, o valor dos homens após a Índia e o mundo enquanto identidade universal. Não onde levou a sua acção, com a denominada subversão, não o conhecimento do poema, com a Máquina do Mundo, mas em que moldes isso se construiu.

Aqueles deuses (os da estrofe isolada e não todos), não se auto-eliminam porque de facto, no contexto activo do poema, eles nunca existiram. Podem surgir vozes manifestas da existência de Téthis e Júpiter. A deusa Téthis existe entre as estrofes 75 do canto décimo e a 143 do mesmo canto. As confusões existentes e levantadas entre a sua presença e a existência de uma ninfa indicam que ela serve um propósito maior do que a sua existência. Ela sim é um recurso utilizado para exprimir o entendimento da personagem Gama e dos seus feitos, bem como a relativa importância da Índia. É a revelação externa do valor intrínseco. E faz todo o sentido a sua escolha. É uma mulher, é uma deusa e está ligada ao mar —, aquilo que se premeia.

No entanto, surge enquanto modo perifrástico ou modo de valorizar sempre um contexto que lhe é exterior. E porque não coloca o poema a ideia de que a Máquina do Mundo fora deleite e fingimento, como optou por fazer com a ninfa e a ilha? Porque a deusa Téthis, de existência fingida, utilitária para *versos deleitosos*, é uma ficção para chegar à realidade: o mundo que apresenta existe, havia sido possibilitado pela navegação portuguesa, os feitos são dados históricos no momento em que Camões os escreve, as personagens são reais e até os aspectos meramente formais, nos quais se viu o florir de algumas dúvidas, são provenientes do conhecimento científico comum, no contexto da época.

Da ilha de Vénus poderia dizer-se ser também uma ficção para chegar à realidade — à Índia. No entanto, ela é uma realidade, porque surge como real no poema, para chegar à ficção — a uma Índia que se procurara e afinal não existira.

Assim, em momento algum se pode afirmar: «aqueles que realizaram uma obra notável no plano da realidade e se sacrificaram de verdade, apenas encontraram uma recompensa fictícia» (Matos, 1992, p. 38). Logo após Téthis se clarificar como fingida e atribuída ao deleite, afirma: «se mais o trato humano / Nos pode dar, he so que o nome nosso / Nestas estrellas pos o engenho vosso» (X, 82). O que está a dizer é que servira para chegar ao mundo, possibilitado, no poema, pelos vassallos e que Júpiter servira para chegar à Índia, para traduzir a existência de um Deus apoiante, ainda que representativo, à viagem. Em suma, ambos têm, como dita António José Saraiva acerca de Téthis, o valor de um pretexto. (Cf. Saraiva, 1978, p. 119)

Relativamente a Júpiter, ele é tão-somente a forma do poema poupar um deus no qual o seu Autor acreditava, do seu íntimo. Talvez Camões não colocasse o deus da sua

intimidade ao serviço do poema assente na razão de que a Índia, para ele, não era a manifestação providencial desse deus, nem o comércio o braço que valesse o seu esforço. A relativa importância e a própria subversão que o poema contempla como necessária a uma Índia, estão em notória evidência.

Deliberadamente distante e ausente está Deus, quem contorna o poema e de alguma forma o motiva: «He Deos, mas o q̄ he Deos ninguẽ o entende, / Que a tanto o engenho humano não se estêde» (X, 80). O verbo *estender*, viu-se, é utilizado no poema para se referir às armas, à intolerância religiosa, à expansão, em suma, ao desenvolvimento dos planos históricos a desembarcar na Índia. O Deus que contorna a máquina do poema de Camões não pode ser alcançado através desta perspectiva horizontal e por isso o poema serve-se de Júpiter. Júpiter é a «Santa providência» (Cf. X, 83) que levaria os portugueses ao Oriente. Depois de consumada a providência, surge justificado, juntamente com aqueles deuses *servidores de versos, fingidos e deleitosos*, como um estilo, uma forma e jamais o conteúdo, pelo que não se pensa como Jorge de Sena quando este afirma que Júpiter é estrutural (Cf. Sena, 1982, p.113). Júpiter é o Deus necessário, passível a ser seduzido por uma Índia e se o poema assim o recupera para depois dizer que ele foi *fingido*, é porque à realidade narrada não poderia consagrar um Deus no qual se acreditasse profundamente, como se acreditara em Vénus e Baco e por isso a estes últimos dois os retira daqueles deuses deleitosos.

Júpiter abre o Concílio dos Deuses —, a proposta dos deuses aos homens (Cf. I, 24-30); é seduzido pela Índia, por Dione, popular de Vénus, e sendo a Índia, como se viu, um erro, o poema não poderia colocar nele um Deus no qual o seu autor acreditava — porque seria um deus-errante — e sim somente uma representação que pudesse depois justificar como alegórica, *fingida* e *deleitosa*. Júpiter, para além destes passos, não mais é referido, pelo que se a Índia, explicitou-se como de só aparente valor, Júpiter, como sua providência, também o era. E uma alegoria não é o aparente valor, que por isso está fora dela?

Contrariamente a Cidade, não se acredita ser a verdade científica do sistema de Ptolomeu aquilo que o poema queria salvaguardar, mas a verdade poética, com toda a ciência a que recorre —, a verdade de que Vénus e Baco não poderiam firmar juntamente com estas ficções porque não as eram, não podendo Ptolomeu explicá-los quando explica os deuses alegóricos do poema por dupla razão: a primeira é a de que, como se

viu, não o eram; a segunda é a de que pela sua intervenção em terra, sendo Vénus por demais evidente ser celestial, não poderia ser colocada em suspenso num sistema relacionado com a imobilidade, conservando o poema, acima de tudo, a sua verdade poética. Estaria a deusa Téthis ali com o intuito de explicar o movimento do cosmos ou o significado dos deuses dentro do poema já passado? Ambos, sendo o primeira manifestamente segunda causa do segundo. O processo é brilhante. Fazendo passar o poema pela censura com a ideia de alegorias que criara pôde-se conservar a sua realidade mais interiormente activa — Vénus e Baco. Isto tem passado por vezes despercebido e é fundamental para o entendimento do poema. Em momento algum o poema fala de uma mitologia toda ela ornamental. Téthis e Júpiter ornamentam os resultados —, o Mundo e a Índia, respectivamente. Os meios têm valor estruturante —, Baco e Vénus. O poema oferece algumas alegorias assentes em nomes de deuses que no contexto actante do poema não existem, à semelhança de um Deus cristão, para que pudesse salvaguardar os deuses que realisticamente vive, Vénus e Baco, bem como aqueles que realisticamente representam, Júpiter (o corpo da Providência), a deusa Téthis (*Logos*) e a ninfa Téthis (*Pathos*). O que o poema vive é o Cristianismo como filho do Paganismo de que S. Tomé é resultado resumido dentro da Máquina do Mundo, contado por Téthis, quem assume o papel de sua mãe.

N' *Os Lusíadas* dá-se a ver ser o Deus-Cristão em nada diferente de uma ideia, na medida em que no poema não existe a não ser especulado. Por exemplo, quando os agentes históricos bradam aos céus, são atendidos por deuses pagãos (*Cf.* II, 30-33). Objectivamente, só existem no poema os deuses pagãos — (ideia a que chega António José Saraiva nos seus escritos referenciados e que a larga escala influenciou esta visão) —, aspecto traduzido na ideia de que o poema, afinal, em nada nunca ultrapassa os antigos que viria destronar (*Cf.* I, 3), nem com eles pode ombrear, pois que sempre se é eles e por mais que mudem os tempos não há feito que não houvesse sido feito e em lugar algum há resposta diferente senão maneira de responder: No poema o monoteísmo nasceu de um politeísmo parido de uma ideia monoteísta.

Nesta linha de pensamento, do cristianismo presente no poema como uma consequência do paganismo, recorra-se a um silogismo: Baco inventou o vinho. Noé inventou o vinho. Baco é Noé. Noé é Baco. Baco foi o primeiro a inventar o vinho. Noé foi o segundo a inventar o vinho. Baco inventou o vinho. Noé reinventou o vinho. O próprio

canto numericamente atribui esta sequência temporal: «Do licor que Lio prantado avia» (I, 49); «O licor, que Noe mostrâra aa gente» (VII, 75).

Em duas outras estâncias, para contar duas histórias iguais de duas diferentes religiões, o poema coloca-as graficamente em paralelismo perfeito. Na estrofe 78 do canto VI, existe um grande dilúvio pagão: «No gram diluvio, donde sos viverão / Os dous que em gente as pedras converterão» (VI, 78). A sobrevivência a este dilúvio, por parte de Deucalião e Pirra, é levada a cabo através da construção de uma arca e este dilúvio é associado ao recomeço, com o nascimento de novos homens e mulheres³⁷. Na estrofe 81 do mesmo canto (na página ao lado, em simetria, pois que a primeira edição, com a qual se trabalha, distribui 3 estrofes por página, com excepção para a primeira e para a última), surge o «Povoador do alagado e vácuo mundo» (VI, 81), Noé.

Para a instituição cristã, as segundas causas são os santos: «Se, com a propagação do cristianismo, os nomes dos diversos deuses foram desaparecendo, os santos foram pouco a pouco desempenhando, ao nível da acção da Igreja, algumas funções que os Antigos atribuíam aos deuses» (Jorge, 2000, p. 21). Em suma, a igreja católica, para erradicar o paganismo, foi-os substituindo (aos deuses) por nomes de santos para esse propósito criados. O poema refere um «Sancto Marte» (III, 88). Com grande sentido de humor, colocando em maiúsculas as duas acepções, deixa bem explícito o que o cristianismo fizera ao deus antigo, embora conservando-lhe o nome original. Marte conserva o seu nome e figura com uma existência poética pagã, bem como a sua leitura cristã, que errara em chamar anjos e santos a Deuses: «Anjos de celeste companhia / Deoses o sacro verso estâ chamando» (X, 84). Por outro lado, ao chamar Santo a Marte, aquele que com o bastão o céu fez tremer (*Cf.* I, 37), não estaria o poema a expor discretamente a própria crítica da fé?

Desta forma, *Os Lusíadas* vivem como realidade histórica os deuses olímpicos, fazendo-os renascer no seu meio histórico como se dele fossem predecessores, nada deles desfasados e com posições firmes sobre esse meio. Por isto não é crível que a certo passo, em Mombaça, quando Baco coloca de joelhos os navegadores a prestarem-lhe

³⁷ Para o entendimento deste passo foi necessário recorrer a uma edição comentada: «Zeus decidiu enviar ao mundo um grande dilúvio, poupando os dois justos, Deucalião e Pirra. Construída a “arca”» (Camões, 2000, p. 296 — Nota de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Esta confusão surge novamente, quando Vasco da Gama, um cristão do seu tempo, no encontro sonhado com Mercúrio julga estar diante de um mensageiro do alto assento: «hum mensageiro vi do claro assento» (II, 65).

homenagem (*Cf.* II, 10-12), seja Baco o falso Deus³⁸, como tantas vezes se tem querido ler: «O falso Deos adora o verdadeiro» (II, 12). Falso é sim tudo aquilo que pretende ser o que não é. A acção de Baco e não Baco, como chamar anjos a deuses e não a existência de anjos e deuses. O que é falso vem de seguida esclarecido como «o falso, e sancto fingimento» (II, 13). Falso não é o santo nem o próprio fingimento, mas o que fazem juntos. Falso é o santo que pretende ofuscar um deus, como o eram os santos que surgiram para ofuscar os deuses pagãos e angariar gente como fundos para a Igreja.

Concluindo estas ideias, ao contrário do que afirma António José Saraiva (*Cf.* Saraiva, 1984, p. 104), os deuses pagãos não são as causas segundas da teologia cristã, mas o oposto. Quando se os colocam como segunda causa, o poema assume um tom crítico: O que se iniciara como uma recriação mimética atingiu um ponto de liberdade metamorfoseando a própria mimese em invenção literária.

³⁸ António José Saraiva, em dois trabalhos, tem considerações pertinentes acerca deste assunto. (*Cf.* Saraiva, 1980, pp. 39-41; 1984, p. 116). Jorge de Sena, num também muito valioso trabalho, atentou a este assunto na clarificação das teses em que Baco seria, supostamente, o Demónio (*Cf.* Sena, 1982, p.119).

CONCLUSÃO

ou

A máquina de um mundo que se quer só seu

*Consultei Camões a esse respeito, há pouco,
e foi a primeira vez que lhe falei abertamente
do muito que dele há sido escrito.*

Jorge de Sena (1962)

A Máquina do Mundo Repensada

Haroldo de Campos (2000)

Debater (-se) «*Os Lusíadas*» nunca foi leviano. Contudo, para mim, no percurso que juntos fizemos, não foi nunca uma tarefa, mas uma conversa que não era minha e onde educadamente me intrometi. Foi na chegada ao café onde perguntando ao desconhecido se na sua mesa me poderia sentar, encontrei o silêncio daquele «quem cala consente». Depois do silêncio, da pouca confiança, das coisas aparentemente sem sentido e dos amplos humores — de quem a ele próprio com um fogo distante em raivas magoadas se ateava e também de quem numa ocasião seguinte ria litros de lágrimas eufóricas que, se com as suas mãos não as segurara, apagariam um incêndio próximo, agora, já o dizia com orgulho, que ele próprio incendiara —, encontrei um lugar à mesa e continuei, dia após dia, uma conversa avizinhada como interminável, que já levava 445 anos. 445 anos são muitos anos para um desconhecido, pensava.

Era fatigante contar-me somente a sua história, sempre isenta de moralidade, abstendo-se de notas e de dados interpretativos. Não havia menor sinal da sua intervenção nela. Não o compreendia, até porque este desconhecido, fora das suas histórias — sempre dadas tanto ao caos como ao seu avesso — era um tanto prático. E foi expectante a algum pragmatismo da sua parte que, certo dia acabado de chegar lhe perguntei qual a moral de uma história de dez partes que no outro dia me contara, de que modo deveria

interpretá-la. Retorquiu-me perguntando se eu era algum bicho e se ele seria algum Esopo. Mais pragmático não poderia ter sido. Acabado de chegar, ou procuraria uma forma de me definir como um animal racional e de lhe chamar um Esopo ferido demais para se preocupar com aspectos morais, ou sairia. Mais inclinado para a segunda opção, pois que todo ele era a eterna incógnita da indefinição e não procurava ser d'outra maneira, fiquei a pensar como dar asas ao meu abandono, se notoriamente irritado, ou se, por outro lado, daria hipótese ao intento de disfarçar o resultado daquelas palavras.

Passou um ano, ele não se explicou, e eu, ainda no café a olhá-lo, não tinha ficado afinal a descortinar o abandono mas a interiorizar as suas palavras. A história era aquela e a moral era para quem a lesse. Talvez por isso, nessa história, ele falava sempre de um tal Gama. Estava em todas, mas nada fazia. Para ele, esse Gama era como eu, pensava eu enquanto o ouvia. Um ouvinte daquela história tal como eu a ouvira, levado pelas suas palavras a vê-la, tal como eu o fora. Assim, findado esse ano a olhá-lo, testando-o, lhe disse que iria começar, desse momento em diante, a escrever sobre ele —, pelo que precisaria de um nome para lhe dar e, em última instância, chamar-lhe-ia, «Meu senhor». Iria colocar uma pedra sobre aquele desconhecimento que se queria permanente (o que não deixa de ser engraçado, visto que uma pedra sobre ele torná-lo-ia ainda mais longe de ser conhecido e até porque se não fazem amigos à pedrada, a não ser numa festa lá para os lados do Oriente).

Respondeu-me após um silêncio ainda mais prolongado, dizendo ser o sentimento de posse inerente ao tratamento de e a si um erro recorrente de que era vítima e, no seguimento, saíram-lhe estas palavras:

— *Levaram-me como proprietários, sujeito a ser tudo excepto aquilo que sou. Leram-me como o mar a levar-vos para longe da vossa insignificância e também como se verdadeiramente fosse o Portugal dos pequeninos — Eu Portugal e vocês pequeninos. Fui tanto o vosso novo Argo como a vossa Tróia incendiada. Vós inventastes a expressão «nem tanto ao mar nem tanto à terra», mas nunca pensastes o que fazer com ela. Vós, tantas as vezes idos no meu peito de vela inchados por onde só encontrasses os ventos rumados à vossa índia de todos os dias, esquecesteis-vos de aportar no amor duma ilha que vos dei, que a lembrando — porque tanto a desejava —, só vos queria ensinar a esquecer-la.*

Dei-vos uma agradável memória para substituir uma outra não tão agradável, e vós quisestes as duas, querendo-me também com elas. E assim me lestes. Sempre como vosso, cujas páginas a todos de mágoa mataria, ou a todos vos engrandeceriam — Sempre vosso.

Mas eu só sou letras contadas somadas e multiplicadas resultantes em história de um poema. O meu corpo com que te sentas e conversas são páginas de um autor que me conhece e eu desconheço. Ele existe em mim, porque me criou, mas está fora da minha história. De ele até mim há um mar de dúvidas para as quais eu fui a areia das certezas numa praia que ele viu e nunca pisou. O meu autor, antes que me perguntes, encontrei-o desaparecido numa manhã de nevoeiro em que me disse que haveria de não voltar. Sem o acordo das folhas de terra suja com o braço que por mares nadando as limpava, remou para longe delas a morte rumada a uma vida sem regresso que a mim, porque me vês ficando, poupava.

O meu autor, antes que te perguntes, disseram-no desaparecido no dia em que Portugal começou a celebrar a sua morte por só não saber o dia em que havia nascido.

Notava-se nele um cansaço sem suor. O pior dos cansaços porque era só de algo que não já lhe pertencia e o seu corpo, como se dele se houvera desfeito, lhe não reagia. Na tentativa de o levar a um seu outro lugar, o caos da luz, citei-o: «As armas e os barões assinalados». Entre dentes selados e paginados disseram-me, mudo, alguém que juraria ser o seu autor, caso não soubesse da sua inexistência: *O silêncio. Deixaram-me a viver como me não deixam morrer. Uma vida inteira. Uma vida só. Uma vida tão-só inteiramente minha.*

Nada mais escutava e o desconhecido que assim se continuara, como quem se fecha para finalmente morrer no abandono da mesa de café ainda por construir, abriu-se como disso se viesse impedir. Silencioso e estático mostrou-se numa estrofe queda que firmava *Vês aqui a grande machina do mundo.*

Pelo meio de mim com ele, tudo caiu dentro daquele espaço. Ele, as suas histórias com ele, eu com elas e, descobriria eu, com ele.

Não imaginaria nunca melhor forma de começar a ler um poema. Continuei-o. Através de círculos, ele encerrava toda a história que eu havia ouvido, como se dela fosse resul-

tado. Aquela máquina não era o poema para preguiçosos, resumindo-o, mas a resposta moral que escusado seria perguntar ao poema, pois que ela não existira e o intuito do poema era tão-somente dar a ver, sossegadamente, onde os outrora inquietos versos feitos estrofes andantes tinham chegado.

O poema colocado naquela máquina chegava ao poema. Eu, querendo escrever sobre o poema, teria de a ele chegar e não haveria melhor forma de o fazer a não ser através dela.

Apressadamente peguei naquela Máquina do Mundo, colocada no preciso meio (entre a última chegada e o regresso) da acção poética, simultâneo fim, porque reunia o poema, e princípio, porque para ele novamente encaminhava, para que, através dela, criasse uma «outra Máquina do Mundo» — a máquina da minha dissertação.

Sem nunca sair dos moldes do poema, com a consciência de que os estava a ver de fora, considerei que se nele da ilha se procurara uma Índia, da Máquina do Mundo real daquele resultado procuraria, por semelhança, uma minha máquina escrevente do caminho até ele. E assim fui através dela à procura para mim, do conhecimento do poema, que na Máquina do Mundo o já alcançara.

E comecei. À medida que avançava, não conseguia deixar de sentir o acentuar das semelhanças entre mim e aquele Vasco da Gama (não que eu tenha algum relevo histórico, porque não tenho, nem que eu seja detentor da sua coragem.)

As semelhanças eram com aquilo que o poema pretendia para ele. A sua grande acção, ao longo do poema, é ir vendo, gerando constantemente a ideia de que ele é no poema um leitor sem que nele possa provar a sua valentia ou proficiência, capaz de alterar ou interferir no rumo dos acontecimentos.

Assim, como leitor, também fui singularmente vendo um poema que se ia desenvolvendo sem mim, e embora se possa dizer serem os leitores capazes de manipular aquilo que lêem a seu bel-prazer, não é assim que o sinto.

Se Gama só existe fora da acção do poema com a Máquina do Mundo também o «eu» só poderia existir neste espaço, fora da Máquina do Mundo. Fui os itálicos, os outros as aspas e agora sou o inverso. Depois da experiência, em que fui eu a fazê-la, estou a observá-la, pelo que não sou já eu quem a fez, sou o outro que a lê/vê depois de feita — na medida do desenvolvimento da Máquina do Mundo, estive dentro da acção da minha

dissertação e a acção, viu-se — à imagem de Gama — é o lugar vedado à existência. Só agora, assim, surge a primeira pessoa do singular.

Desta forma e com base na Máquina do Mundo dividi, através de passos (visões) «gâmicos/as», a Máquina de *Os Lusíadas*. Procurei fazer dessas divisões um caminho traçado de fora dela para o seu interior, o mesmo percurso sugerido pelo poema que reserva o seu significado, a sua percepção, para fora da sua sequência narrativa e com ela coincidente coloca Gama —, acontecimento enquanto personagem, visível e não como uma sombra, apenas, também, fora dessa mesma narração activa.

São quatro os orbes desta dissertação. O primeiro é o da Máquina do Mundo, pois que o entendimento do poema se dá com ela e é a ela que o poema verdadeiramente chega. O segundo orbe prende-se com o lato significado que move o mundo de que a máquina é objecto, ou seja, o orbe mais largo, que engloba todos os outros: *A Subversão Hierárquica*. O terceiro corresponde aos agentes que determinam essa subversão. A voz-objecto sobre o qual ela se dá enquanto transmissão e a figura sobre a qual essa transmissão incide e que por ela passa a existir, bem como o recuperar dos caminhos que até aí conduziram: *Téthys e Vasco da Gama: Do Mar ao Poema*.

O quarto corresponde ao orbe mais interior da máquina, consistindo naquilo que a move e, por ser resumo do poema, que movera todo o poema: *O Globo: A Forma e o Conteúdo*.

O quinto orbe e que neste escrito não existe é o orbe tradutor da ideia de que *Os Lusíadas* são nossos, a metade de nós que nos completa. Não existindo, então não é nosso esse poema e a melhor homenagem que se lhe pode prestar é lê-lo. Não como se nos lêssemos, mas como quem vai para onde tem de ir e nesse caminho descobre na nunca chegada aquilo de que vale a pena continuar à procura. Como se nos lêssemos, portanto — porque é precisamente disso que trata o poema. Ler como somos e queremos ser, com a consciência de que nunca é connosco que o poema dialoga.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMÕES (1572). *Os Lusíadas* (4.^a ed.). Lisboa: Instituto Camões, 2000 (prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão; apresentação de Aníbal Pinto Castro).
- CAMÕES (1572). *Os Lvsíadas* (1.^a ed.). Lisboa: Antonio Gõçalvez Impressor (Edição fac-similada. Lisboa: A Bela e o Monstro Edições, 2013).
- CIDADE, Hernâni (1985). *Luís de Camões O Épico*. Lisboa: Editorial Presença.
- CIDADE, Hernâni (1986). «"Os Lusíadas"». In: *Vida e Obra de Luís de Camões* (4.^aed.). Lisboa: Editorial Presença, pp. 62-107.
- CIRURGIÃO, António (1985). «*O Gama de Os Lusíadas: Da Realidade ao Mito*». In: *Revista da Universidade de Coimbra* (Vol. XXXIII). Coimbra: Imprensa de Coimbra, pp. 303-316.
- COSTA, Dalila Pereira da (1990). *Raízes Arcaicas da Epopeia Portuguesa e Camonian*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 119.
- DIAS, J.S. da Silva (1981). *Camões no Portugal de Quinhentos*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 60.
- HESÍODO (2014). «*Teogonia*». In: *Teogonia Trabalhos e Dias* (2.^a ed.). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 39-78 (introd., trad. e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira).
- HORÁCIO [ver Q. HORATII FLACCI].
- JORGE, Ana Maria C. M. (2000). «Do Combate Contra o Paganismo ao Controlo das "Superstições"». In: JORGE, Ana Maria C. M.; Ana Maria S. A. Rodrigues (2000) (Coord.), pp. 20-24.
- JORGE, Ana Maria C. M.; RODRIGUES, Ana Maria S. A. (2000) (Coord.). *História Religiosa de Portugal* (Vol. I). Lisboa: Círculo de Leitores SA e Autores.
- LOPES, Óscar; SARAIVA, A.J. (1996). «Ideário de "Os Lusíadas"». In: *História da Literatura Portuguesa* (17.^a ed.). Porto: Porto Editora, pp.332-337.
- LOURENÇO, Eduardo (1983). «Camões — Actéon». In: *Poesia e Metafísica Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa Editora, pp. 11-30.
- LOURENÇO, Eduardo (1983). «Camões e o tempo ou a razão oscilante». In: *Poesia e Metafísica Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa Editora, pp. 31-50.
- MACEDO, Hélder (2012). «O fantástico e a poética da verdade n'Os Lusíadas». In: *Actas da VI reunião internacional de camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 45-50.
- MACEDO, José Agostinho de (1820). *A Censura das Lusiadas*. Lisboa: Na Impressao Regia.

- MARTINS, Oliveira (1986). «As Epopeias». In: *Camões*. Lisboa: Guimarães Editores, pp. 13-53.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de (1992). *Introdução à Poesia de Luís de Camões* (3.^a ed.). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 50.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de (2012). «Lirismo e conhecimento em Camões». In: *Actas da VI reunião internacional de camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 35-44.
- NABUCO, Joaquim (1872). *Camões e os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Typographia do Imperial Instituto Artístico.
- NÓBREGA, Luiza (2012). «Camões e Baco: A Exclusão e Dissidência como Agentes Genético-Semântico n'Os Lusíadas». In: *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* (Vol.4, nº8). Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, pp. 35-50
- NUNES, Pedro (1537). *Tratado da sphaera com a Theorica do Sol e da Lua. E ho primeiro liuro da Geographia de Claudio Ptolomeo Alexa[n]drino*. Lixboa: per Germão Galharde empremidor.
- P. VERGILI MARONIS, *Aeneidos, Liber Sextvs*.
- PESSOA, Fernando (1934). *Mensagem* (10.^a ed.). Lisboa: Ática, 1972.
- PLATÃO (1991). *O Banquete*. Lisboa: Edições 70 (trad. introd. e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo).
- PLATÃO (1992). *Ménon*. Lisboa: Edições Colibri (trad. e notas de Ernesto Rodrigues Gomes).
- Q. HORATII FLACCI, *Ars Poetica*.
- RAMALHO, Américo da Costa (1980). «A Tradição Clássica em *Os Lusíadas*». In: *Estudos Camonianos*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, pp. 1-26.
- RAMALHO, Américo da Costa (1980). «Aspectos Clássicos do Adamastor». In: *Estudos Camonianos*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, pp. 35-44.
- REBELO, Luís de Sousa (2012). «A Ilha dos Amores e o imaginário da utopia». In: *Actas da VI reunião internacional de camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 63-72.
- SARAIVA, António José (1961). «Breves Explicações Sobre as Minhas Teses Camonianas». In: *Colóquio*, Fevereiro de 1961. Reproduzido in: *Para a História da Cultura em Portugal* (Vol. II- Parte I). Lisboa: Gradiva, 1961 pp. 123-129.
- SARAIVA, António José (1961). «*Os Lusíadas*, o *Quixote* e o problema da ideologia oca». In: *Vértice*, Junho de 1961. Reproduzido in: *Para a História da Cultura em Portugal* (Vol. II- Parte I). Lisboa: Gradiva, 1961, pp. 130-147.
- SARAIVA, António José (1972). «Os Tempos Verbais e a Estrutura d'Os Lusíadas». In: *Colóquio- Letras*, nº8. Reproduzido in: *Estudos Sobre a Arte d' Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva, 1996, pp. 7-28.

- SARAIVA, António José (1978). «*Os Lusíadas* e o Ideal Renascentista da Epopeia», in SARAIVA, *Para a História da Cultura em Portugal* (Vol. I). Lisboa: Gradiva, pp. 77-121.
- SARAIVA, António José (1980). «Camões e a Burguesia». In: *Diário de Notícias* de 17 de Junho de 1980. Reproduzido in: *Estudos Sobre a Arte d'Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva, 1996, pp. 137-144.
- SARAIVA, António José (1980). «Deus e os Deuses d'Os Lusíadas». In: *Quaderni Portoghesi*, 7.8., 1980. Reproduzido in: *Estudos Sobre a Arte d' Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva, 1996, pp. 39-46.
- SARAIVA, António José (1981). «A «Fábrica» de *Os Lusíadas*». In: Arquivos do Centro Cultural Português, XVI, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian. Reproduzido in: *Estudos Sobre a Arte d'Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva, 1996, pp. 47-75.
- SARAIVA, António José (1984). «O Objectivismo d' Os Lusíadas». In: *Actas de IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984. Reproduzido in: *Estudos Sobre a Arte d'Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva, 1996, pp. 95- 110.
- SARAIVA, António José (1987). «Função e Significado do Maravilhoso n'Os Lusíadas». In: *Colóquio-Letras*, nº100, 1987. Reproduzido in: *Estudos Sobre a Arte d'Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva, 1996, pp. 111-121.
- SARAIVA, António José [1996]. «Os Lusíadas e o ideal renascentista da epopeia». In: *Iniciação na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Gradiva, pp.56-58.
- SARAIVA, António José [1996]. «Papel e significado da mitologia em Os Lusíadas». In: *Iniciação na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Gradiva, pp. 58-60.
- SENA, Jorge de (1962). «O Fantasma de Camões. Uma entrevista sensacional», in *O Reino da Estupidez*, II. Lisboa: Moraes Editores, 1978, pp. 61-66.
- SENA, Jorge de (1980a). «Camões e a Estrutura de “Os Lusíadas”». In: *A Estrutura de «Os Lusíadas» e outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, (2.^a Ed.). Lisboa: Edições 70, pp. 21-176.
- SENA, Jorge de (1980b). «A Poesia de Camões. Ensaio de Revelação da Dialéctica Camoniana». In: *Trinta Anos de Camões 1948-1978 (Estudos Camonianos e Correlatos)* (Vol. I). Lisboa: Edições 70, pp. 15-39.
- SENA, Jorge de (1982). «Amar, amor, amado, amante e mais família». In: *Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»: Com Notas Sobre o Humanismo e o Exoterismo de Camões*. Lisboa: Edições 70, pp.61-106.
- SENA, Jorge de (1982). «Homem, humano, humanidade, humanamente». In: *Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»: Com Notas Sobre o Humanismo e o Exoterismo de Camões*. Lisboa: Edições 70, pp.183-225.
- SENA, Jorge de (1982). «O Demónio». In: *Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»: Com Notas Sobre o Humanismo e o Exoterismo de Camões*. Lisboa: Edições 70, pp. 393-407
- SENA, Jorge de (1982). «Os fados». In: *Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»: Com Notas Sobre o Humanismo e o Exoterismo de Camões*. Lisboa: Edições 70, pp. 229-295.

- SENA, Jorge de (1982). «Pagãos, gentios e judeus». In: *Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»: Com Notas Sobre o Humanismo e o Exoterismo de Camões*. Lisboa: Edições 70, pp. 323-373.
- SENA, Jorge de (1982). «Santos e milagres». In: *Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»: Com Notas Sobre o Humanismo e o Exoterismo de Camões*. Lisboa: Edições 70, pp. 115-135.
- SENA, Jorge de (1982). «Sobre os verbos mais frequentes de “Os Lusíadas”». In: *Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»: Com Notas Sobre o Humanismo e o Exoterismo de Camões*. Lisboa: Edições 70, pp. 31-57.
- SILVA, Luciano A. Pereira da (1915). *A Astronomia dos Lusíadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- SILVA, Luís de Oliveira e (2012). «Ideologia e Retórica n’Os Lusíadas». In: *Actas da VI reunião internacional de camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 125-134.
- SOARES, Maria Luísa de Castro (2007). «O epos camoniano e a profecia». In: *Profetismo e Espiritualidade de Camões a Pascoaes*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 71-87.
- VERDELHO, Telmo (1981). *Índice Reverso de «Os Lusíadas»*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.
- VERGÍLIO [ver P. VERGILI MARONIS].

FIGURA 1.



Frontispício da 1.^a edição de *Os Lusíadas*, 1572 [BNP, cam-3-p]